نقطۂ نظر

(تنقیدی مقالات کا مجموعہ)

عبدالمغنی

(لیکچرار شعبۂ انگریزی پٹنہ کالج)

کتاب منزل سبزی باغ پٹنہ ۴

باراول ۱۰۰۰ ۱۹۶۵ء

قیمت :۔ پانچ روپے ۷۵ پیسے

مطبوعہ :۔ دی آزاد پریس سبزی باغ پٹنہ ۴

فہرس

نقطۂ نظر

ادب اور زندگی کے تعلق پر مختلف جہتوں سے بے شمار بحثیں ہو چکی ہیں۔ بالخصوص ادبی مطالعے کے لئے تنقید کے انداز و معیار پر نت نئی گفتگوئیں آئے دن ہوتی رہتی ہیں۔ چنانچہ ان بحثوں اور گفتگوؤں کے مطابق ادب اور تنقید کے بے شمار مکاتبِ فکر اور طریقہ ہائے عمل اپنی اپنی جگہ چل رہے ہیں۔ فن اور فکر، مواد اور ہیئت، موضوع اور اسلوب، معروضیت اور موضوعیت، جمالیات اور سماجیات، انادیت اور رفعیت، کلاسیکیت اور رومانیت، ماورائیت اور ارضیت، تخیلیت اور واقعیت — چند عنوانات ہیں ایک ازلی و ابدی مناظرے کے۔ فارسی کا مشہور مصرع ہے: ع چوں نہ دیدند حقیقت، رہِ افسانہ زدند۔ زندگی کی بہت ساری حقیقتوں کی طرح ادب کا مطالعہ بھی ایسا ہی کچھ معلوم ہوتا ہے۔ ایک دلِ چسپ خواب ہے جس کی ان گنت تعبیریں ہیں، اور انجام یہ ہے:

شد پریشاں خوابِ من از کثرتِ تعبیرہا۔

بہرحال، اگر تھوڑے غور سے کام لیا جائے تو ایک سلیم الطبع انسان کو ایک بنیادی حقیقت صاف نظر آئے گی۔ ایک انسان، کسی بھی مزاج اور فکر کا انسان، جب بھی کوئی کام کرتا ہے تو کچھ سوچ کر، کچھ سمجھ کر کرتا ہے، یہ ممکن نہیں ہے کہ ہم کوئی حرکت کریں اور اس میں ہمارا ارادہ شامل نہ ہو،

ب

میری مراد اس شعوری حرکت سے ہے جس کو فعل یا عمل کہتے ہیں۔ ہم فن کا کام کریں یا زندگی کا، حسن کاری کریں یا سماجی اصلاح، بہر حال ہمارے کام کا ایک انداز ہوگا۔ ہوتا یوں ہی ہے کہ آدمی کے دل میں کوئی بات آتی ہے، دماغ اس بات کو قبول کرتا ہے، اعضا اس بات کو بروئے عمل لانا چاہتے ہیں، ذہن میں عمل کا ایک نقشہ سا ابھرتا ہے —— اور اس سارے شغل کا کچھ نہ کچھ مدعا ہوتا ہے۔ اگر انسان واقعی ایک ذمے دار مخلوق ہے تو ماننا پڑے گا کہ یہ مدّعا ہی دراصل ہماری تمام شعوری حرکتوں کا محرک ہوتا ہے۔ بات یہ ہے کہ ہر آدمی کا ایک مزاج اور اس کے ساتھ ایک ذہن ہوتا ہے، اور ذہن و مزاج دونوں مل کر ہر ہر فرد کی ایک مخصوص شخصیت، عام معنوں میں، بنا دیتے ہیں۔ اب فرد سے جو کچھ بھی صادر ہوتا ہے وہ اسی شخصیت کا اشاریہ ہوتا ہے۔ یہ اشاریہ اپنے اوّلیں اور آخریں دونوں ہی تجزیئے میں اس مقصد کا اظہار کرتا ہے جو کم از کم ہر اس شخصیت کا ہوا کرتا ہے جو کچھ تخلیقی کام کرتی ہے، تخلیقی کام بغیر کسی بیرونی یا اندرونی مدعا کے ممکن ہی نہیں۔

اب سوال یہ ہے کہ یہ مدعا محض ایک مبہم جبلی خواہش کی صورت میں ہوتا ہے یا اس کے پیچھے ایک واضح تصور کی کارفرمائی بھی ہوتی ہے؟ مبہم جبلّی خواہش دراصل کوئی مدعا نہیں، یہ فقط نفس کا ایک تقاضا ہے، بے شعور اور بے مقصد۔ مدعا اسی وقت بنتا ہے جب انسان کے شعور میں اپنے مقصد کا تصور واضح ہو۔ دوسری اہم بات یہ کہ مدّعا اپنے کلّی مفہوم کے اعتبار سے کوئی وقتی اور شخصی چیز نہیں، یہ ایک مستقل اور اصولی بات ہے۔

اس کے لئے ایک منظم فکر اور با ضابطہ نصب العین کی ضرورت ہے۔ اس لئے کہ تخلیقی کاموں میں اگر اصولی تنظیم مفقود ہو تو پھر انتشار اور بوالہوسی کے سوا کچھ حاصل نہیں ہوگا۔ چنانچہ صحیح معنوں میں مدعا کی تشکیل نظریئے سے ہوتی ہے۔ زندگی کے متعلق ایک شخص کا ایک نظریہ ہوتا ہے۔ یہ نظریہ اس شخص کی پوری زندگی اور اس کی تمام حرکتوں کا مرکز اور محرک ہوتا ہے۔ وہ شخص جتنے بھی تخلیقی کام کرتا ہے ان سب کا مدعا اسی نظریئے کے مطابق ہوتا ہے، دراصل یہ زندگی کا مخصوص نظریہ ہی ہے جو نہ صرف مدعا کی نوعیت مقرر کرتا ہے بلکہ ایک خاص کام پر ابھارنا بھی ہے، یہاں تک کہ اس کام کا ڈھنگ بھی بتاتا ہے۔

سنجیدہ کاموں میں مدعا اور نظریے کے اسی ناگزیر ربط کو ہم عام اور آسان زبان میں نقطہ نظر کہتے ہیں۔ ہر سنجیدہ شخص کے ہر سنجیدہ عمل کا ایک نقطۂ نظر لازمی طور پر ہوتا ہے۔ میری ادبی تنقیدوں کا بھی ایک نقطۂ نظر ہے۔ میں زندگی کے متعلق ایک واضح اور معین تصور رکھتا ہوں۔ میرے خیال میں انسان کی زندگی کسی حیوانی ارتقا کا نمونہ نہیں، یہ ایک الوہی تخلیق کا نتیجہ ہے، چنانچہ آدمی طبعاً ایک ذمہ دار اور شریف مخلوق ہے، انسانی سماج کی ترقی جنسی یا معاشی کشمکش کی مرہون منت نہیں، یہ ترقی سراسر اخلاقی تعاون کا عطیہ ہے، یہ تعاون مثبت اجتماعی قدروں کے ایک نظام پر مبنی ہے انسانی ذہن کتنا ہی ترقی کر جائے یہ قدریں اپنی جگہ اٹل ہیں، ایمان داری، ایثار، پاکیزگی، ہمدردی، سچائی، بہادری وغیرہ وہ

شریفانہ خصائل ہیں جن کے بغیر انسانیت کا کوئی ہیولا کسی دور میں متصوّر نہیں۔

زیر نظر مجموعۂ مقالات میں جتنے بھی ادبی مطالعات ہیں وہ سب بنیادی طور سے اسی نقطۂ نظر پر مبنی ہیں۔ میں نے ہر مقالے میں یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ فن اپنے جمالیاتی وسائل سے کس طرح زندگی کی شرافت کو اجاگر کرتا ہے۔ یہ مقالات ۵۷ء سے ۶۴ء تک مختلف وقتوں میں لکھے گئے۔ ان میں آخری مقالے کے سوا سب مطبوعہ ہیں۔ ترتیب تاریخِ اشاعت کے اعتبار سے کی گئی ہے گرچہ بعض مقالے دوسرے مقالوں سے لکھے پہلے گئے اور شائع بعد میں ہوئے۔ یہ مجموعہ میرے مقالات کا پہلا انتخاب ہے۔

میں قاضی رئیس صاحب مالک کتاب منزل کا مشکور رہوں کہ انھوں نے مجموعے کی اشاعت میں ذاتی دلچسپی لی اور فی الواقع انھیں کے اقدام پر یہ مجموعہ اشاعت پذیر ہو رہا ہے۔

عبد المغنی

۲۶ ستمبر ۶۴ء

شعبۂ انگریزی۔ پٹنہ کالج۔ پٹنہ ۵

۷۸۶

اقبال اور شخصیتیں

علامہ اقبال پر اُردو اور انگریزی وغیرہ دنیا کی مختلف زبانوں میں بہت کچھ لکھا گیا ہے اور ان کے فکر و فن کے بہت سارے گوشوں سے نقاب اٹھائی گئی ہے، ایک ایک خیال کو لے کر موشگافیاں کی گئی ہیں اور بعض اوقات تو یہ کثرتِ تعبیر پریشاں خوابی تک پہنچ گئی ہے لیکن اقبالیات سے اس قدر دلچسپی کے باوجود یہ واقعہ ہے کہ آج تک شاعرِ مشرق کے متعلق، سوانحی و تنقیدی دونوں نقطۂ نظر سے، کوئی جامع، سیر حاصل اور دقیقہ رس کتاب تصنیف نہ کی جا سکی ہے۔ ذہنِ شاعر کے کتنے ہی پہلو ابھی سراسر تاریکی میں ہیں، اس کے علاوہ کسی لافانی فن کار یا مفکّر کے بارے میں کچھ اور کہنے اور لکھنے کی گنجائش، جب تک علم و ادب کا وجود ہے، ہر دور میں ایک نئے انداز سے پیدا ہوتی رہے گی۔

جہاں تک میرے مطالعے کی حد ہے، اقبال کا مطالعہ ان کی پیش کردہ شخصیتوں کے پسِ منظر میں اس حیثیت سے کرنے کی ہنوز کوئی باضابطہ اور جامع کوشش نہیں کی گئی ہے کہ ان اشخاص کا فکری و جذباتی تعلق شاعر کے

کلام اور نصب العین سے کیا ہے، ان کے افکار و کردار کا کیا اثر شاعر کے ذہن اور آرٹ پر مترتب ہوا ہے اور فی الجملہ ان شخصی تاثرات کی کیا حیثیت و نوعیت کلامِ اقبال میں ہے، یہ مطالعہ بے حد اہمیت اختیار کر لیتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ اقبال محض ایک عظیم شاعر نہ تھا بلکہ ساتھ ہی ایک بڑا مفکر بھی جو اپنا ایک خاص پیام رکھتا تھا اور اسی لئے ایسے مطالعے کی پیچیدگیاں بھی بہت بڑھ جاتی ہیں۔ یہاں ایک عام فن کار کے کسی خاص لمحے یا موڈ میں کہے ہوئے متاثرانہ اشعار کی تشریح مطلوب نہیں، ایک مربوط و منظم ذہن کی تہیں اکھاڑنی پڑتی ہیں اور خوردبین سے، بڑی تیز نگاہی کے ساتھ، ان کیڑوں کو دیکھنا اور دکھانا پڑتا ہے جو ذہن کو غذا پہنچا کر خود ہمیشہ کے لئے ختم ہو گئے ہیں۔

انسان ایک سماجی مخلوق ہے اور گرد و پیش سے اثرات قبول کرنے کے بارے میں وہ بہت حساس واقع ہوا ہے، جو اس کی ایک ناگزیر فطری احتیاج بھی ہے، انسانی شخصیت کا پورا خاکہ ان ہی نقوش سے رنگین ہوتا ہے جو وہ اپنے معاشری و فکری ماحول سے جذب کرتی ہے ——— ماحول ایک وسیع لفظ ہے جو جغرافیائی اور عصری خطوط میں محدود ہونے کے بجائے ماضی و حال کی پوری انسانی روایات پر پھیلا ہوا ہے ——— یہ تو ایک عام انسان کا تصور ہے، فن کاروں خصوصاً شاعروں کے اندر یہ ذکاوتِ احساس دہ چند ہوتی ہے اور بڑی پرپیچ اور عمیق۔

اقبال اس انسانی کلیے سے مستثنیٰ نہیں تھے بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کی ہمہ گیر اور حق جو طبیعت اس خصوص میں نہایت غیر معمولی تھی، اس

مطالعے میں ان کے زندہ شعور کو بھی بہت کچھ دخل تھا، وہ ایک متحرک، بیدار، ترقی پسند، اثر پذیر اور وسیع النظر شخصیت کے مالک تھے، حُسن کو ہر رنگ میں دیکھنے کی کوشش اور خوب سے خوب تر کی جستجو ان کا مسلک تھا اور وہ اس اتّحادی و دلآاکی میں کسی متعصبانہ قید و بند کے قائل نہ تھے، سب سے بڑھ کر، جدید دور میں وہ ایک نظامِ فلسفہ کے بانی تھے جس کے متعلق ان کا یقین تھا کہ عصرِ حاضر کے پریشان کن مسائل کا حل، بلا امتیازِ قوم و ملک، اس میں مضمر ہے، گرچہ یہ کسی نئے فلسفے کی تخلیق نہ تھی لیکن بہر حال اس میں تخلیقی عمل ضرور شامل تھا، کارِ تجدید جدت سے کسی طرح کم وقت طلب نہیں۔ اس میں بھی تحمل و تولید کے بڑے پیچیدہ اور صبر آزما مراحل سے گزرنا پڑتا ہے، کائنات کو نئی شعاعیں دینا مشکل ہے تو بکھری بلکہ بجھی ہوئی شعاعوں کو سمیٹ کر آفتاب بنانا مشکل تر ہے —— اور اقبال نے یہی آفتاب بنانے کی کوشش کی ہے۔

اقبال نے بلاشبہ اپنے نظریۂ حیات یا زیادہ صحیح لفظوں میں پیامِ زندگی کی تشکیل میں مختلف عناصر سے کام لیا ہے اور اس کے لئے انھوں نے متفرق اشخاص سے بحث کی ہے جس میں حکماء و شعراء سے لے کر صوفی و شہید اور فاتح و شاہ تک نظر آتے ہیں —— تو کیا یہ سمجھا جائے کہ اقبال نے مختلف ہانڈیوں کے ماکولات لے کر محض ایک دسترخوان سجا دیا ہے، ساری چیزیں مانگی ہوئی اور بھاڑے کی ہیں یا ایک ہی وقت میں متفرق اور بعض حالات میں متضاد راگوں کو گاتے گاتے وہ بے سُرے

ہو گئے ہیں، ہم آہنگی کا حسن ان کے یہاں نہیں پایا جاتا؟ میرے خیال میں یہ دونوں ہی باتیں بہت بڑے مغالطے پر مبنی ہیں جو اقبال کے کلام و پیام کا مکمل اور مربوط مطالعہ نہ کرنے کے سبب پیدا ہوتا ہے، اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اس سلسلے میں ان کی شاعرانہ حیثیت کو فراموش کر دیا جاتا ہے، جب کہ شاعر خالص فلسفی یا مفکر کی طرح اپنی باتوں کو کسی ترتیب و تنظیم کے ساتھ نہیں پیش کر سکتا بلکہ اس کے خیالات منتشر طور پر اس کے مجموعۂ کلام میں پھیلے ہوئے ہوتے ہیں اور ایک سلیم ذہن اگر چاہے تو ان بکھرے ہوئے رنگوں سے کامل تصویر بنا لے سکتا ہے —— وہی تصویر جو آرٹسٹ خود بنانا چاہتا تھا مگر اپنے فن کے حدود سے مجبور تھا —— بالخصوص اقبال نے اس معاملے میں ہمارے لئے بڑی آسانیاں پیدا کر دی ہیں، ایک زحمتِ نظر شرط ہے!

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کے یہاں ان منفرق شخصیتوں کی حیثیت و نوعیت کیا ہے؟ اس مطالعے میں جو نکتہ سب سے اوّل ہمارے پیش نظر رہا ہے وہ یہ کہ اقبال کوئی عام اور محض فن کار نہ تھے بلکہ ایک باشعور پیامی شاعر تھے جن کے سامنے اپنے فن کا ایک مخصوص نصب العین اور وظیفہ تھا، وہ کائنات و حیات کے متعلق ایک خاص نظریے کے حامل تھے، ان کا اپنا ایک زاویۂ نگاہ تھا، ایک امتیازی اندازِ کار اور ایک محکم معیارِ اخذ و ترک، وہ اپنی شاعری سے ایک کام لینا چاہتے تھے، بڑا اور نازک سے

نغمہ کجا و من کجا سازِ سخن بہانہ ایست　　سوئے قطار می کشم ناقۂ بے زمام را　(اقبال)

اپنے پیام کا خاکہ اور اس کے بنیادی خیالات اقبال کے خود قائم کیے ہوئے تھے، اس کے لئے وہ کسی عام انسانی شخصیت کے ممنون نہیں، خدا کی کتاب اور رسولؐ کی سنّت ان کی اساسِ فکر کا براہِ راست سرچشمہ ہیں، میرے اس خیال کی توثیق بانگِ درا کے ابتدائی کلام میں (جبکہ ان کی نگاہ "دیدۂ حکمت کے اُلجھیڑوں" میں گرفتار نہ ہوئی تھی) پائی جانے والی ان چنگاریوں سے بھی ہو سکتی ہے جو آگے چل کر شعلہ بنیں، رہا یہ کہ یہ خاکہ بالکل ابتدائی اور خام شکل میں تھا جس نے اگر فلسفہ و تصوف کی عظیم شخصیتوں سے کسبِ رنگ و نور نہ کیا ہوتا تو آج ہمارے لئے اتنی دلچسپی اور عرفان کا باعث نہ ہوتا۔

اب، اس نقشے کی تکمیل کے لئے اقبال نے قدیم و جدید، مشرق و مغرب، ہر زمانہ و مقام سے لکیریں اکٹھا کی ہیں، انھوں نے رومی کے معارف سے بھی استفادہ کیا ہے اور نطشہ کے افکار کو بھی پرکھا ہے، جمال الدین افغانی کے خیالات سے بھی متاثر ہوئے ہیں اور مارکس کے نظریات کی بھی تنقید کی ہے، لیکن جیسا کہ میں قبل لکھ آیا ہوں بات ایسی نہیں کہ اقبال نے بلا امتیاز رومی و نطشہ اور افغانی و مارکس کے رنگ برنگ پیوندوں کو لے کر ہمارے تفننِ طبع کے لئے ایک جرسی تیار کر دی ہے بلکہ درحقیقت انھوں نے بڑی دیدہ ریز تراش و خراش کے بعد ایک ایسی کامل قبا تیار کی ہے جس کے سب دھاگے یک رنگ ہیں گرچہ وہ ایک ہی ہاتھ کے کاتے ہوئے نہیں، اور یہ رنگ شاعر کا اپنا رنگ ہے، پختہ اور جاں نواز۔

یہ بات تو ایک معمولی شاعر کے یہاں بھی پائی جاتی ہے کہ جب وہ

مختلف جذبات و تجربات کی بہت اچھی طرح اور ایک عرصے تک اپنے ضمیر میں تربیت و تہذیب کر لیتا ہے تو کسی ایک بلند اور گہرے خیال کی حسین تخلیق عمل میں آتی ہے ـــــ اور اقبال کے سامنے تو صرف خیالِ واحد کی پیدائش کا کام نہ تھا بلکہ بہت سارے خیالات کو ایک مخصوص سانچے میں ڈھالنے کا دقیق عمل درپیش تھا۔ چنانچہ اس سلسلے میں انھوں نے بڑا ریاض کیا، بڑی جستجو کی اور بڑے تحمل اور سلیقے سے کام لیا، یہ بیک وقت ایک تحقیقی، تنقیدی اور تخلیقی عمل تھا جس کو ہم ایک لفظ میں کیمیاگری (Chemistry) سے تعبیر کر سکتے ہیں، ان کی وسعتِ مطالعہ ہندی، پارسی، یونانی اور مغربی و اسلامی تمام فلسفہ و افکار کو محیط تھی اور انھوں نے اپنے کلام میں ان مختلف مکاتبِ فکر کی اہم شخصیتوں سے تعرض کرتے ہوئے ان کی ان ہی خصوصیات کو نمایاں کیا ہے جو اُن (اقبال) کے بنیادی تصور سے میل کھاتی تھیں بلکہ زیادہ تر تو ایسے ہی اشخاص کو ذکر کے لیے منتخب کیا ہے جو کسی پہلو سے ان کے لیے کارآمد ہو سکتے ہیں، یہ حقیقت اس وقت اور عیاں ہوتی ہے جب اقبال مختلف شخصیتوں کا کسی خاص مسئلے پر موازنہ کر دیتے ہیں اور عموماً آخر میں کبھی خود اور کبھی کسی دوسرے شخص کے ذریعے بحث کا قطعی فیصلہ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں، مثال کے طور پر "ضربِ کلیم" میں "مقصود" کے عنوان سے سپنوزا اور فلاطون کا موازنہ کیا ہے اور آخر میں خود قاضی بنے ہیں، اسی طرح "پیامِ مشرق" میں "صحبتِ رفتگاں" (در عالمِ بالا) کے زیرِ عنوان طالسطائی، مارکس، ہیگل اور مزدک کا موازنہ کرتے ہوئے کوہکن کی زبان سے اظہارِ حقیقت

کیا گیا ہے، اسی کتاب میں رومی اور ہیگل، رومی اور گوئٹے، آگسٹس اور مردِ مزدور، لینن اور قیصر ولیم وغیرہ کے "محاورات" ملتے ہیں۔

اسی طرح بعض شخصیتوں کو اقبال منفی طور پر لائے ہیں اور اپنے آئینۂ خیال کے لئے ایک زنگار بنانے کی کوشش کی ہے، مثال کے طور پر مصطفیٰ کمال، محمد علی باب، حسین احمد مدنی، غلام قادر روہیلہ، فرعون، ابو جہل، جعفر از بنگال و صادق از دکن وغیرہ اسی قسم کی شخصیات ہیں جن کے خیالات و کردار کی تردید و مذمت کر کے شاعر نے اپنے نقطۂ نظر کو واضح کرنا چاہا ہے۔

اس سے نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ اقبال کے نظریات کی روشنی میں اگر ان کے رجال کے پورے سرمایہ پر ایک غائر نظر ڈالی جائے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک زبردست صناع اپنے شاہکار کی تشکیل کے لئے، جس کا خیال مدتوں سے اس کے ذہن میں پرورش پا رہا تھا، دنیا بھر کے مسالوں کو پرکھ رہا ہے، جو اجزا اس کی کسوٹی پر پورے اترتے ہیں وہ چھنٹ چھنٹ کر انبار ہوتے جا رہے ہیں اور اسی درمیان وہ ان کی تراش و خراش اور تہذیب و ترتیب بھی کرتا جا رہا ہے——— اس طرح اقبال نے ایک نابالغ کے مانند ہر الم غلم کو نگل نہیں لیا ہے بلکہ ایک مردِ پختہ کار کی طرح صرف صالح مادوں کو چبایا اور ہضم و جذب کیا ہے، وہ ہر شخص سے کام کی باتوں کو لے کر اس کی لغویتوں سے پہلو بچا جاتے ہیں، اچھے اثر کو جلد قبول کر لیتے ہیں اور "قبیح و نامحمود" سے فوراً بیزار ہو جاتے ہیں، اس ردّ و قبول میں ان کے حاسّے کی تیزی اور تنقیدی

شعور حیرت انگیز ہیں، آئندہ سطور میں ہم دکھائیں گے کہ اشتراکیت کے عظیم رہنماؤں "مارکس اور لینن" سے نہایت متاثر ہونے کے باوجود اقبال نے ان کے اساسی تصور پر شدید ترین نکتہ چینی کی ہے، اگر ہم یہ کہیں تو مبالغہ نہ ہوگا کہ اقبال کی شخصیات ان پر حاوی نہیں بلکہ وہ خود ان شخصیتوں پر حاوی ہیں، اگرچہ یہ رجال شاعر کے جوشِ طبیعت اور زورِ کلام سے بڑے زندہ و جاندار نظر آتے ہیں لیکن زیرِ سطح صاف معلوم ہوتا ہے کہ یہ زندگی ان کی اپنی نہیں، بخشی ہوئی ہے اور ان کا پروردگار جب چاہے اسے سلب کر لے سکتا ہے (اور سلب کر لیتا ہے)، وہ بے باکانہ حرکت کرتے ہوئے بھی آزاد نہیں معلوم ہوتے، وہ بہرحال اپنے خالق کی مشیت کے پابند ہیں، انھیں اس پیغام کا مثبت یا منفی طور پر اعلان کرنا ہی ہے جو ان کا صانع دنیا والوں کو دینا چاہتا ہے، ان کی حیثیت چینی فسانے کے اس بلبل سے زیادہ نہیں جس کو شاہِ چین کی طرف سے دربار سے باہر کھلے مرغزار میں دن میں ایک دو بار نغمہ سرائی کی رخصت تھی مگر ہمیشہ ایک سنہری زنجیر اس کی ٹانگوں میں بندھی ہوتی تھی، یہی رشتہ پا ہمیں اشخاص اقبال کی تمام جراُتوں کے اندر ہر جگہ بیٹھی ہوئی ملتی ہے، وہ سب کے سب شاعر کے سلسلۂ خیال میں اسیر نظر آتے ہیں، بڑے لطیف طریقے سے، اگر غور سے تجزیاتی انداز میں دیکھا جائے تو خودی کا دھاگا اقبال کی تمام شخصیتوں کے درمیان مشترک پایا جاتا ہے، حد یہ ہے کہ انھوں نے حضرت محمدؐ، رام، نانک، یہاں تک کہ گوتم جیسی متضاد شخصیتوں سے

توحید کا درس یکساں طور پر حاصل کیا ہے ——— اور یہ کوئی تعجب کی بات نہیں، بہرحال، یہ ایک مفکر کا طرزِ عمل ہے، ڈرامہ نگار کا نہیں، یہاں کردار نگاری مقصود نہیں، ایک نظامِ فکر ترتیب دینا ہے، میں اقبالؔ کے بے شمار ارشادات کی روشنی میں (جن پر ان کے اعمالِ فن بھی شاہد ہیں) ان کی " نوائے پریشاں" کو محض شاعری اور انھیں ایک منتشر الخیال " غزل خواں" سمجھنے کے لئے تیار نہیں بلکہ ان کو ایک باضابطہ مفکر مانتا ہوں جس کے افکار اشعار کے قالب میں جابجا بکھرے ہوئے ہیں لیکن ان کے درمیان، بہرحال، ایک زبردست داخلی ربط پایا جاتا ہے، ایک مرکزیت کا احساس کلامِ اقبالؔ میں شدید طور پر ہوتا ہے، ایک بنیادی ہم آہنگی کے وجود سے معقول انکار ممکن نہیں، یہی وجہ ہے کہ اقبالؔ کے یہاں خیالات کی تکرار بڑی کثرت سے پائی جاتی ہے ——— ہاں، اتنی بات ضرور ہے کہ انڈر کرنٹ میں بعض اوقات عام نصب العین سے بغاوت کا جذبہ بھی محسوس ہوتا ہے، خصوصیت کے ساتھ جہاں انھوں نے ابلیس کا توانا و سرکش کردار پیش کیا ہے لیکن ایک تو اس کی حیثیت " لمحاتی تفرج " (*Momentary Diversion*) سے زیادہ نہیں جس کا اثر مجموعی رجحان پر نہیں پڑتا، دوسرے اس میں " زنگاری " کی بھی ایک کیفیت پائی جاتی ہے اور بغاوت کی یہ لہر یا تو روحِ اطاعت کے تابع معلوم ہوتی ہے یا اس کا ایک حقیر پہلو، اور گوشے کہاں نہیں ہوتے!

المختصر، اقبالؔ کا فلسفہ حِربہ نہیں، مرتّع ہے؛ منتشر نہیں، مرکّب

ہے: ان کے حوصلے نے ایک آدمِ نَو کو خلق کرنے کے لیے کائنات کے چپے چپے سے مٹی اور گارے اکٹھے کیے ہیں، اپنے ہاتھوں سے عناصر کی آمیزش کی ہے، ایک عرصے تک خمیر بنایا ہے اور پھر اس خاکی ہیولے میں اپنی روح پھونک کر تعلیم اسما کی ہے——— لیکن یہ آدم ابھی جنت ہی میں ہے، دنیا اس کے ہبوط کی منتظر ہے (اس سے میری مراد قطعی طور پر یہ نہیں کہ اقبال کے افکار ناقابل عمل ہیں اور ان کا مردِ کامل محض ایک خیالی چیز ہے!)۔

اس موضوع کا ایک خالص فنی پہلو بھی ہے، تلمیحات و استعارات کی جو اہمیت ادب، بالخصوص صنفِ شاعری، میں ہے ظاہر ہے، اس سے کلام میں حُسن و اثر پیدا ہوتا ہے۔ دراصل یہ شاخسانہ ہے ادب میں روایات کی کلیدی حیثیت کا۔ اقبال اس گُر سے واقف اور اس پر قادر ہیں۔ انھوں نے اس سے وہ کام لیا ہے اور اس حد تک لیا ہے جو غالباً کسی فن کار نے نہیں لیا۔ اس کے علاوہ اس فن کاری میں ان کے پیامی احساس کی شدّت ملاحظہ ہو کہ انھوں نے بیشتر اشارات اسلامی تاریخ و روایات سے لیے۔

اقبال کے ان کی پیش کردہ شخصیتوں کے ساتھ تعلق کی صحیح نوعیت و حیثیت اور شاعر کے ذہن و کلام کے درمیان ایک روحانی رابطے کا بڑی حد تک سراغ لگا لینے کے بعد اب ہم دیکھیں گے کہ اقبال کے

تراشتے ہوئے رجال کس قماش کے ہیں، میں قبل بھی لکھ آیا ہوں کہ ان کا دائرہ نہایت وسیع ہے، ماضی و حال کی بڑی سے بڑی اور چھوٹی سے چھوٹی شاید ہی کوئی ایسی شخصیت ہو جس سے شاعر کسی قسم کا منفی و اثباتی انسپیریشن حاصل کر سکتا ہو اور اپنے کلام میں اس کو کسی نہ کسی رنگ میں پیش نہ کیا ہو۔ اس معاملے میں وہ یہاں تک خردہ گیر ہے کہ ماضی کے بعض جزوی تاریخی واقعات اور حال کی معمولی صحافتی خبروں تک کو، جن پر ہماری نظر بھی نہیں جاتی، نظرانداز نہیں کرتا ہے۔ عبدالرحمان اول، فاطمہ بنت عبداللہ اور شرف النساء وغیرہ اسی نوع میں آتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس کی نگاہِ تیز تاریخ کی بعض ایسی شخصیتوں کے دل و وجود کو بھی چیرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے جن کو یا تو ہم فراموش کر چکے تھے یا ان کی قدر و قیمت نہ پہچان کر گمنامی کے پردے میں ڈال دیا تھا۔ سید علی ہمدانی اور بھرتری ہری وغیرہ ایسے ہی لوگ ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک بڑا مقناطیس ہے جو ہر ایسی باریک سے باریک چیز کو اپنی طرف کھینچ لیتا ہے جس کے اندر فولاد کا ذرا بھی عنصر ہو۔ جاذبے کی یہ گہرائی حیرت انگیز ہے۔ اس باب میں ہم کلامِ اقبال کے اندر ایک ہمہ گیر تنوع سے دوچار ہوتے ہیں، تازہ کاری اور بصیرت افزائی جس کی اہم خصوصیتیں ہیں۔ اقبال نے بعض مشہور رجالِ تاریخ کے ایسے رخ سے پردہ اٹھایا ہے جس کو مرورِ ایام سے زیادہ مورخین کی تاویلوں نے دھندلا دیا تھا اور ان مشاہیر کی ذات میں ایسے حقائق کو دیکھا ہے جن کا عصرِ حاضر متوقع نہ تھا اور یہ بڑی دقیقہ رسی اور جرأت مندی

کا ثبوت ہے۔ فردوسی کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے اپنے تخیل سے بہت سی ایسی شخصیتوں کو تاریخی وجود بخشا جن کی حیثیت داستانِ پارینہ اور فسانہ و افسوں سے زیادہ نہ تھی۔ لیکن اقبال نے اس سے بڑا کام یہ کیا کہ بہت سے اشخاصِ تاریخ کے مسخ کردہ چہروں کو صحیح آب و رنگ عطا کیا۔ یہ اشخاص عموماً مشرق سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس لحاظ سے اقبال کا یہ کارنامہ یادگار کی حیثیت رکھتا ہے کہ انھوں نے مشرق کے تاریخی شعور کی بیداری میں، جو اس نشاۃ ثانیہ کا ایک پہلو ہے جس کے علمبرداروں میں اقبال کا نام بہت اونچا ہے، پیش روی کا فرض انجام دیا۔ سعید حلیم پاشا، نادر شاہ، احمد شاہ ابدالی اور تیمور ایسے ہی رجال و اشخاص ہیں۔ چند شخصیتوں کا استعمال اقبال نے عام خیال سے بالکل ہٹ کر ان کی بعض مجردہ خصوصیتوں کی بنا پر کیا ہے۔ قرۃ العین طاہرہ بابی عقیدہ رکھتی تھی جس کے بانی محمد علی باب کا اقبال نے مذاق اڑایا ہے لیکن شاعرہ کی خودشناسی اور جذبۂ عشق کے وہ مرتبہ شناس ہیں ——— اس کثرت میں زبردست وحدت ہے، وحدتِ شہود!

میں نے اقبال کی تمام تصنیفات سے جو اعداد و شمار اکٹھا کیے ہیں ان کے مطابق کم و بیش سوا سو اشخاص کا ذکر کلامِ اقبال میں ملتا ہے اور میرے خیال میں دنیا کے کسی شاعر نے اتنی بڑی تعداد میں شخصیتوں سے کام نہیں لیا ہے۔ ہم چاہتے ہیں کہ آئندہ سطور میں چند کلیدی اور اہم رجال سے جن کا اقبال کے فکر و فن پر کچھ نہ کچھ اثر

پڑا ہے مناسب موضوع مختصراً بحث کرکے آخر میں ایسے اشخاص کا بھی سرسری ذکر کر دیں جن کا تعلق کسی بھی حیثیت میں شاعر کی شخصیت سے معلوم ہوتا ہے۔ اس بیان سے اشخاصِ اقبال کی، ان کی مختلف حیثیتوں کے لحاظ سے، صف بندی بھی واضح انداز میں سامنے آجائے گی۔

کلامِ اقبال کی کلیدی شخصیتیں دو قسم کی ہیں اور یہ تقسیم خود اقبال ہی کی کی ہوئی ہے، ایک تو مغرب کے حکیمانِ فرنگ، دوسرے مشرق کے اصحابِ نظر۔ اول الذکر نے ان کی عقلی تعلیم میں حصہ لیا ہے اور ثانی الذکر نے تربیت قلب میں۔ ؎

خرد افزود مرا درسِ حکیمانِ فرنگ
سینہ افروخت مرا صحبتِ صاحب نظراں (اقبال)

اس سلسلے میں سب سے پہلی اور سب سے اہم شخصیت جو سامنے آتی ہے وہ جلال الدین رومی کی ہے۔ اقبال نے انھیں اپنا پیرِ طریقت گردانا ہے۔ یہ وہ واحد نارمل انسانی شخصیت ہے جس کے ساتھ شاعر کو والہانہ عقیدت ہے اور جس کے بارے میں یہ دھوکا ہو سکتا ہے کہ "عارفِ ہندی" کا سارا فلسفۂ معرفت اسی "عارفِ رومی" کا بخشا ہوا ہے اور اس دھوکے میں مبتلا ہونے والوں کے ساتھ اقبال نے خود ہی بڑی فراخ دلی سے تعاون کیا ہے، لیکن یہ بات اتنی معمولی نہیں ہے کہ محض چند اشعار کی سطح پر تیر کر اس کو تسلیم کر لیا جائے۔ اس میں شک نہیں کہ اقبال اور رومی کے کردار میں بڑی مماثلت پائی جاتی ہے۔ دونوں ایک ہی قسم کے قومی دورِ ابتلا میں پیدا ہوئے اور ایک ہی نوعیت کا پیغام دیا۔ ایک نے تاتاری آندھی کی زد پر

اپنی ملت کا چراغ جلائے رکھا تو دوسرے نے مغربی طوفان کے آغوش میں شمعِ اسلام کو فروزاں رکھنے کی کوشش کی لیکن ان دونوں کے درمیان حقیقی اشتراک صرف اس امر میں ہے کہ دونوں کا مرکزِ الہام (Centre of Inspiration) اللہ کی کتاب اور رسول کی سنت ہیں۔ رہے اقبال کے اعترافات تو ان کی حیثیت شاعرانہ جذبے سے زیادہ نہیں۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ دنیا کے تمام حکمار و صوفیا کے بالمقابل رومی کی افزائش قدر کے باوجود ایک مقام ایسا بھی آیا ہے جہاں موصوف کی حیثیت دوسرے، تیسرے درجے پر نظر آتی ہے اور وہ وہ وقت ہے جب اقبال عالمِ بالا میں جمال الدین افغانی اور سعید حلیم پاشا کی زبان سے اسلامی اجتماعیات کے اسرار کھلواتے ہیں۔ اس ایک واقعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ درحقیقت رومی اقبال کے استادِ کل نہیں ہیں۔ یوں وہ ان کے سب سے بڑے، سب سے شفیق اور سب سے حق آگاہ محسن ہیں۔ انھوں نے ان کے سامنے خودی، توحید اور رسالت کے مسائل پر لکچر دیئے ہیں، معراج کے اسرار بتائے ہیں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ عالمِ بالا کے مشاہدات میں ایک گائیڈ کا فرض انجام دیا ہے۔ ایک گرہ اس سلسلے میں رہ جاتی ہے۔ آخر کیا بات ہے کہ اقبال "پاسبانِ عقل" کی طرح رومی کو ہر جگہ اپنے دل کے ساتھ" لئے پھرتے ہیں؟ میں بڑے غور کے بعد اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ اقبال اپنی تمام خانقاہ بیزاریوں کے باوجود اپنی خاندانی نفسیات کے تحت کسی طرح بڑے زور سے اس خیال کے قائل تھے کہ "بے گرو گیان" نہیں۔ جس کے مطابق دھیان اور گیان تو چیلا ہی کرتا ہے، صرف توجہ گرو کی رہتی ہے۔

کم از کم اقبالؔ کے یہاں اس روایتی مقولے کا مفہوم اس سے زیادہ نہیں معلوم ہوتا ——— اس طرح اقبالؔ نے رومی سے مشاورت کی ہے، بیعت نہیں!

دوسرے درجے پر جرمنی کا مجذوب فلسفی نطشہ آتا ہے۔ اس کے بارے میں مجھے کچھ زیادہ کہنا نہیں۔ اقبالؔ نے خود ہی اس کی تردید میں اتنا کچھ کہہ دیا ہے کہ اس کے بعد کسی مغالطے کی گنجائش نہ ہونی چاہئے، اس کے پورے سرمایۂ خیال پر اقبالؔ نے اپنے نقطۂ نظر سے بڑی پرلطف اور جامع تنقید ذیل کے شعر میں کر دی ہے ؎

اگرچہ پاک ہے طینت میں راہبی اس کی
ترس رہی ہے مگر لذتِ گنہ کے لئے

لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ نطشہ کے فوق البشر اور فلسفۂ قوت سے وہ متاثر ہوئے ہیں۔ گرچہ اس تاثر نے ان کے آئیڈیل کی تعمیر میں کوئی حصہ نہ لیا ہے۔ جیسا کہ پروفیسر نکلسن کے نام ایک خط میں انھوں نے صریح طور پر اس کی وضاحت کی ہے کہ مردِ کامل کے تصور پر انھوں نے نطشہ سے اپنی واقفیت اور اس کے افکار کی اشاعت سے بیس سال قبل قلم اٹھایا تھا۔ اس کے علاوہ یہ وہی اجزاء کی تلاش ہے جو ایک کُل کی تعمیر کے سلسلے میں انھیں "میدانِ امکاں" میں پھرائے پھرتی تھی۔ نطشہ کے کردار کا ایک اور پہلو بھی ہے جو عام طور پر سامنے نہیں لایا جاتا ہے، جس نے اقبالؔ کو متاثر کیا ہے، اور وہ ہے اس کی فرسودہ اور مُضعِف مسیحی اخلاق سے بیزاری اور ان پر

دلیرانہ تنقید۔ چنانچہ اقبالؔ روسی مفکر طالسطائی کے بھی اسی عمل سے متاثر ہیں کہ اس نے کلیسا کے گھناؤنے جرائم کی پردہ دری کی ہے، اور اس کارنامے کے لئے وہ اسے مصلح کے لقب سے نوازتے ہیں۔ دراصل اس تاثر کی تہہ میں نفسیاتی نکتہ یہ ہے کہ اقبالؔ اپنا بھی سب سے بڑا وظیفۂ حیات روحِ خانقاہیت کی شکست کو سمجھتے رہیں جو ان کے خیال میں قومی اضمحلال کا سب سے بڑا سبب ہے۔

کارلؔ مارکس اور اس کے خواب کی تعبیر (اگر اس کو تعبیر سمجھا جائے، اور بعض لوگ سمجھتے بھی ہیں) لیننؔ نے بھی اقبالؔ کو کافی متاثر کیا ہے، اسی ضمن میں انھیں ہیگلؔ کے فلسفۂ جدلیت سے بھی اس انداز میں مناسبت معلوم ہوتی ہے کہ مطلق محاربت ایک قانونِ ارتقا ہے، جس کو انھوں نے رزمِ خیر و شر کا نام دیا ہے، اس سے زندگی آگے بڑھتی ہے

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز
چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی

("ارتقا" — بانگ درا)

——— اور اس تاثر نے ہمارے ادب میں ایک دل چسپ اور بڑی حد تک مضحکہ خیز بحث کا آغاز کیا ہے۔ چند اشتراکی دوستوں نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی تھی کہ اقبالؔ اشتراکیت کا علمبردار تھا اور اس کے ثبوت میں جو سب سے بڑی دستاویز انھوں نے ڈھونڈھ کر اقبالؔ کے پورے ذخیرۂ کلام سے نکالی تھی وہ ان کی نظم "فرمانِ خدا" ہے

یک نظم اور مٹھی بھر اشعار اور بھی اس ضمن میں پیش کیے جا سکتے
لیکن اسی لمحے وہ اس روح کو بھول جاتے ہیں جو ع

"آدابِ جنوں شاعرِ مشرق کو سکھا دو"

ہے کار فرما ہے۔ نہ انھیں شاعر کا یہ مشہور مصرع یاد رہتا ہے ع

"مُردکیت فتنۂ فردا نہیں اسلام ہے"

کی یہ پھبتی بھی ان کے ذہن سے اتر جاتی ہے ؎

کب ڈرا سکتے ہیں مجھ کو اشتراکی کوچہ گرد
یہ پریشاں روزگار، آشفتہ سر، آشفتہ ہو

نے مارکس کو "کلیمِ بے تجلی" کہہ کر فلسفۂ اشتراکیت کے عملی نتائج
ں مایوسی کا اظہار کیا ہے۔ لینن کو قیصر ولیم کا یہ جواب نظر کشا ہے ؎

نماند نازِ شیریں بے خریدار
اگر خسرو نباشد کوہکن ہست

("لینن اور قیصر ولیم" — پیامِ مشرق)

سلسلے میں سب سے فیصلہ کن وہ موازنہ ہے جو عالمِ بالا میں جمال الدین
نے "اشتراکیت و ملوکیت" کے مابین کیا ہے۔ آخر کے چند اشعار
بے موقع نہ ہوں گے ؎

را جاں ناصبور و ناشکیب — ہر دو یزداں ناشناس آدم فریب
ایں را خروج، آں را خراج — درمیانِ ایں دو سنگ آدم زجاج
یدم ہر دو را در آب و گل — ہر دو را تن روشن و تاریک دل

(جاوید نامہ)

ہیگل کے بارے میں اقبال کا ارشاد ہے ؎

طائرِ عقلِ فلک پرواز او دانی کہ چیست
ماکیاں کز زورِ مستی خایہ گیرد بے خروس

اور رومی اسے تنبیہہ فرماتے ہیں ع

بہ چراغ آفتاب می جوئی (پیامِ مشرق)

میری سمجھ میں آج تک یہ بات نہ آئی کہ کسی شخص کے نظریے کی تعیین اس کے پورے مجموعے سے صرفِ نظر کرکے محض ایک دو نظم اور چند جملوں سے کیسے کی جا سکتی ہے؟ حقیقت صرف اتنی ہے کہ اقبال کو مارکس اور لینن کی تعلیمات کے چند ان اجزا رسے بڑا تعلق خاطر ہے جو اسلامی فکر سے میل کھاتے ہیں بلکہ اقبال کے نزدیک اسی سے مستفاد ہیں۔ سب سے بڑھ کر وہ اشتراکیت کے تاریخی رول سے متاثر ہیں، وہ مغرب کی چیرہ دست ملوکیت اور کلیسا کے فرسودہ اخلاق کے خلاف اس کے جرأت مندانہ اعلانِ انقلاب سے بہت پُر امید ہیں، وہ اسے مغرب کی سرد و جامد فضا میں حرارتِ حیات اور تازہ کاری کی علامت سمجھتے ہیں، انھیں اس کے فلسفۂ مساوات اور حمایتِ غربا رکے اعلان میں اسلام کا تاریخی کردار یاد آجاتا ہے۔ وہ اس کی مادّی بنیادوں کی سخت تردید کرتے ہوئے بھی کسی وجہ سے اس بات کے متوقع ہیں کہ شاید اس دور میں وہ حقیقت جو حرف "قل العفو" میں پوشیدہ ہے اشتراکیت کے ہاتھوں نمودار ہو۔ در اصل معاملہ یہ ہے کہ اقبال اپنے نصب العین کو بروئے عمل آتے ہوئے دیکھنے کے لئے بے قرار ہیں اور اس مقصد

کے لئے انھیں ایک ایسی قوم اور سرزمین کی تلاش ہے جس نے ان خواب اور افکار کے طلسم کو توڑ دیا ہو، جو مغرب نے ایک عرصے سے اقوامِ عالم کے گرد بُن رکھا ہے اور جہاں اس جرأت اندیشہ کی ایک لہر بھی انھیں نظر آتی ہے وہ فوراً اس سے اپنی توقعات وابستہ کرنے کے لئے تیار ہو جاتے ہیں اور یہی باعث ہے اپنے دور کے افغانستان و ایران سے ان کے جذباتی تعلق کا ——— لیکن اس تمام تاثر کی حد بس ایک توقع سے آگے نہیں بڑھتی۔ اقبال کو ایک ہمدردی سی ہو جاتی ہے ان لوگوں سے جنھوں نے ان کے عہد کے زوال آمادہ مغربی تمدن و تہذیب سے ذرا بھی اظہارِ بغاوت کیا۔ چنانچہ نوخیز اشتراکیت کے ساتھ ان کا یہی جذبۂ ہمدردی ہے جس نے جاوید نامہ میں جمال الدین افغانی کے ذریعہ ملّتِ روسیہ کو ایک ناصحانہ پیام دلایا ہے۔ اس پیام سے اشتراکیت اور اس کے وطن روس کے ساتھ اقبال کی دلچسپیوں کی حقیقت بھی آشکار ہو جاتی ہے۔

جمال الدین افغانی کی متحرک شخصیت کا اثر بھی اقبال پر نمایاں ہے۔ ان کی بین الملّی تحریک (*Pan-Islamism*) اور اسلامی فلسفۂ اجتماع سے وہ گہرے طور پر متاثر ہیں۔ یہ عظیم اور ہنگامہ خیز انسان جو اپنے سینے میں دین و ملّت کا درد لئے ملکوں ملکوں مارا پھرا اس صدی کے تمام اسلامی مفکروں کے لئے اپنی ذات میں یکساں کشش رکھتا ہے اور اس کے حکیمانہ خیالات نے فی الواقع عہدِ حاضر میں پین اسلامزم کا سنگِ بنیاد رکھا ہے۔ اسلامی نشاۃِ ثانیہ کا وہ اہم ترین پیش رو ہے۔

جاوید نامہ میں اقبال نے افغانی کی زبان سے دین و وطن کے درمیان بیّن امتیاز کرایا ہے، اشتراک و ملوکیت کا موازنہ پیش کیا ہے، اس کے بعد "محکماتِ عالمِ قرآنی" پر ان سے خطبے سُنے ہیں اور اس ضمن میں ان کے آفاقی پیام کے عناصرِ اربعہ ——— خلافتِ آدم، حکومتِ الٰہی، الارض للّٰہ اور حکمت خیرِ کثیر است ——— کی عرفان انگیز وضاحت کرائی ہے۔ آخر میں ملّتِ روس کو ایک مصلحانہ پیام دلایا ہے ——— اور افغانی کے یہ افکار و پیام اقبال کو نہایت عزیز ہیں۔

اشخاصِ اقبال میں سب سے دل چسپ شخصیت "خواجہ اہلِ فراق" ابلیس کی ہے جس کے بارے میں یہ خوش فہمی بھی ہوسکتی ہے کہ یہ فکرِ اقبال کی زرتار قبا کا سیاہ استر ہے اور انڈر کرنٹ میں چھپا ہوا یہ فرشتوں کا وہی معزول سردار ہے جس کے خلاف شاعر عمر بھر جہاد کرتا رہا اور یہ کہ زیرِ سطح شاعر کی دبی ہوئی باغیانہ روح کا مظہر یہی ہے۔ لیکن ان لطیف تصورات کی حیثیت اعلیٰ درجے کی خوش خیالیوں سے زیادہ نہیں۔ اقبال کے تفکر میں جرأت، آزاد روی، مریضانہ رسوم و قیود سے سرکشی، بیباکی اور پیہم جہد و حرکت، شوخی و جدت اور حرارت کے عناصر بہت نمایاں ہیں اور ابلیس کا کردار ان اوصاف کا دل کش مجموعہ ہے۔ اس لئے اقبال، جو ہر کوڑا کرکٹ سے موتی رول لینے میں عار نہیں محسوس کرتا، ابلیس کے اس پہلو سے اگر متاثر ہو جائے تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔ لیکن ایک اس سے بھی لطیف تر نکتہ یہ ہے کہ کائنات و حیات کا ارتقاء ہو نہیں سکتا جب تک کہ معرکۂ عالم میں خیر کے ساتھ شر کی

قوتیں مسلسل برسرِ پیکار نہ رہیں اور انسان کی خوابیدہ صلاحیتوں کے لئے سامان تہیج بہم پہنچاتی رہیں۔ اقبال کا مردِ کامل جبریل کے بازوؤں پر پرواز نہیں کرسکتا۔ اسے عزرائیل کے طمانچوں کی ضرورت ہے ——— اور ابلیس کے کائناتی کردار کے اس اہم ترین پہلو کو اقبال نے قریب قریب اپنی ہر نظم میں پیش کیا ہے۔ انھوں نے تو یہاں تک بڑھ کر کہہ دیا ہے کہ ابلیس اپنے وجود ہی کے لئے سینۂ آدم کی حرارت کا مرہونِ منت ہے۔" ارمغان حجاز" میں " بگو ابلیس را" کے زیر عنوان ایک قطعے میں وہ فرماتے ہیں ؎

جہاں تا از عدم بیروں کشیدند
ضمیرش سرد و بے ہنگامہ دیدند
بغیر از جانِ ما سوزے کجا بود
ترا از آتشِ ما آفریدند

اس کے باوجود اقبال نے ابلیس کے کردار کو بڑے پرشکوہ انداز مین پیش کیا ہے جس سے اس کی عظمت کا احساس بھی ہوتا ہے۔ بہرحال، انھوں نے "ضرب کلیم" میں "تقدیر" کے عنوان سے ابلیس اور یزداں کا جو مکالمہ پیش کیا ہے وہ لائق توجہ ہے۔ آخر میں یزداں کا جواب ملاحظ ہو ؎

پستیٔ فطرت نے سکھلائی ہے یہ حجّت اسے
کہتا ہے، تیری مشیت میں نہ تھا میرا سجود
دے رہا ہے اپنی آزادی کو مجبوری کا نام
ظالم اپنے شعلۂ سوزاں کو خود کہتا ہے دود!

اقبالؔ نے ابلیس سے ایک کام اور یہ لیا ہے کہ اس کے پردے میں انھوں نے مغربی "ارباب سیاست" کو "جمہور کے ابلیس" قرار دے کر تہیہ افلاک اصلی شیطان کو بے ضرورت بنایا ہے اور تہذیبِ حاضر پر اس زبردست طنز کے ذریعہ انھوں نے انسان کے اندر سوئے ہوئے آدم کو بیدار کرنے کی کوشش کی ہے —— اقبالؔ کے بنائے ہوئے ابلیس کے مجسمے سے جو مجموعی اثر ہمارے ذہن پر مترتب ہوتا ہے وہ یہ کہ موجودہ تمدّن کی زہرناکیوں کو ان کی تمام دل نوازیوں کے ساتھ سمیٹ کر ایک ابوالہول تیار کیا گیا ہے جس کے غلیظ ہونٹوں پر پھیلا ہوا پُراسرار تبسم دل فریب اتنا نہیں جتنا بھیانک ہے اور یہ قدآور ابوالہول اتنے بلند مقام پر نصب کیا گیا ہے جہاں سے یہ شاہراہِ حیات کے ہر مسافر کو صاف نظر آسکتا ہے اور ہر نظر میں روح کے اندر ایک ایسی لرزش پیدا کر سکتا ہے جو اسے اس مرعوب کن لیکن دہشت انگیز مجسمے کے قریب نہ پھٹکنے دے!

ضمنی طور پر ایک اور روایتی شخصیت ہمارے سامنے آتی ہے جس نے ماضی میں وادئ علم و آگہی کے بہترے رہ پیماؤں کی رہبری کی ہے، یہ خواجہ خضر علیہ السلام ہیں جن کی پیری میں رنگِ شباب جھلکتا ہے۔ پہنائے عالم میں ان کی مسلسل اور غیر مختتم رہ نوردی اقبالؔ کے لا محدود انسانی ارتقا کے لئے بڑی کشش رکھتی ہے ؎

رازِ حیات پوچھ لے خضرِ خجستہ گام سے
زندہ ہر ایک چیز ہے کوششِ ناتمام سے

اور ان کی آگہی کی وہ بیکرانی جس کے سامنے "علمِ موسیٰ" بھی "حیرت فروش" ہے یقیناً ایک "شہیدِ جستجو" کے لئے توجہ کش ہے۔ اپنی مشہور نظم "خضرِ راہ" میں اقبال نے ان سے صحرانوردی، زندگی، سلطنت اور سرمایہ و محنت کے رموز حاصل کئے ہیں اور آخر میں دنیائے اسلام پر وہ تبصرہ کرایا ہے جو اس موضوع پر اقبال کے خیالات کا نچوڑ ہے۔

مغرب و مشرق کے چند اور مفکّرین ہیں جن کا پرتو کسی نہ کسی حد و حیثیت میں اقبال پر پڑا ہے۔ برگساں کا نظریہ "واقعیتِ زماں" اور "دائمی تخلیق" ان کے لئے بڑی دل چسپی کا باعث ہے۔ وہ ذاتی طور پر بھی زمانہ کے متعلق یہی خیالات رکھتے ہیں اور ان کو اپنے اشعار میں جابجا پیش کیا ہے۔ ع۵

گوئٹے کی "مشرقیت" اور اس کی شہرۂ آفاق تمثیل "فاؤسٹ" کے اقبال بڑے مداح ہیں۔ انسان کے امکانی نشو و نما کے ان مدارج سے جو اس ڈرامے میں دکھائے گئے ہیں، ان کو ذہنی لگاؤ ہے۔ گوئٹے ہی کے "مغربی دیوان" کے جواب میں انھوں نے اپنا شاہکار "پیامِ مشرق" تصنیف کیا ہے۔

آئن سٹائن کے انقلاب انگیز نظریۂ "اضافیت" میں اقبال کو اس نئی دنیا کا ایک دھندلا سا خاکہ نظر آیا ہے جو جنگِ عظیم اول کے

ع۵ "تشکیلِ جدید الاہیات اسلامیہ" کے دوسرے باب میں اقبال نے برگساں کے نظریۂ وقت پر بھی تنقید کی ہے اور کلی حقیقت کے عرفان کے سلسلے میں اس کو رد کر دیا ہے۔
ع۔م

نتیجے میں یورپی تہذیب و تمدن کی شکست کے بعد فطرت اس نئے آدم کے رہنے کے لئے تعمیر کر رہی ہے جس کی پرورش ابھی زندگی کی گہرائیوں میں ہو رہی ہے۔ اس تاثر کی تصریح خود اقبال نے پیام مشرق کے دیباچے میں کی ہے۔ آئن سٹائن کے بارے میں ان کا خیال اسی کتاب کی ایک نظم میں یوں ظاہر ہوا ہے ؎

من چہ گویم از مقامِ آں حکیم نکتہ سنج
کردہ زردشتے ز نسل موسیٰ و ہاروں ظہور

شوپن ہار کے نظریہ "اصلیتِ شر" کی وقعت اقبال کے نزدیک اس لحاظ سے ہے کہ مصائب کی رگڑ سے خودی از نفاد کے مدارج طے کرتی ہے۔ شر کی موجودگی میں خیر کے عناصر چوکنا ہو جاتے ہیں۔

گوتم نے نجات کے لئے "حسنِ کردار" کو ناگزیر بتایا ہے۔ اس کے علاوہ خود شناسی و درویشی اور انسانی ہمدردی و اخوت کے متعلق ان کے خیالات اقبال کے اپنے موضوعات ہیں۔ اس سلسلے میں جاوید نامہ میں گوتم کی زبان سے کہلوائے گئے چند مصرعے مناسب موقع ہوں گے

ع کہ تو ہستی و وجودِ دو جہاں چیزے نیست
ع در جہاں بودن و رستن ز جہاں چیزے ہست
ع در غمِ ہم نفساں اشکِ رواں چیزے ہست

زرتشت کی نورانیت بھی اقبال کو ان کے گردو پیش تنی ہوئی ردائے ظلمات میں ایک شعاعِ امید معلوم ہوتی ہے۔ جاوید نامہ میں ان کی زبانی دو اشعار ملاحظہ ہوں ؎

خویشتن را وا نمودن زندگی است
ضرب خود را آزمودن زندگی است
در رہِ حق ہرچہ پیش آید نکوست
مرحبا نا مہربانی ہائے دوست

صوفیا میں سنائی و عطار اور حلاج کی شخصیتیں بھی اثر آفریں ہیں۔ منصور کا "انا الحق" ترجمانِ خودی کے لئے ظاہر ہے کتنی جاذبیت رکھ سکتا ہے۔ وہ حلاج کو ایک تاریخی کردار عطا کرتے ہوئے اس انداز میں دیکھتے ہیں کہ اس قلندر کے نعرۂ مستانہ نے ایک مائل بہ شرک اور زوال آمادہ قوم میں توحید کی حوصلہ انگیز روح پھونکنے کی کوشش کی اور یہ کہ اس نے وہی کام ہنگامہ خیز طور پر انجام دیا جس کو ہر زمانے میں دوسرے مصلحین امت خاموشی سے کرتے رہے ہیں اور خود اقبال بھی اس سلسلے کی ایک کڑی ہیں ——— منصور کا گناہ صرف اتنا ہے کہ انھوں نے نورِ خودی کے ساتھ نارِ خودی کو بھی فروزاں کرنا چاہا۔

شعراء میں غالب، غنی کاشمیری، عرفی، خوشحال خاں خٹک، حافظ، مرزا بیدل اور خاقانی کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

ہر زبان کے ادب میں روایات کی بڑی اہمیت ہے جس سے بیگانہ ہو کر کوئی فن کار پیدا نہیں ہو سکتا اور روایات کی اس اہمیت کا شعور اقبال سے بڑھ کر کس کو ہوگا! انھوں نے اس گُر کو خوب سیکھا ہے اور اس سے بڑے بڑے جادو جگائے ہیں اور سچ پوچھئے تو اس مقالے کا مقصد ہی عالمی انسانی روایات کے ساتھ شاعر کے اعتنا کو واضح کرنا ہے ——— بہرحال!

اُردو شعرا میں یوں تو اقبال کو رسمی تلمذ داغ سے حاصل تھا مگر وہ متاثر غالب کے سوا کسی سے نہیں معلوم ہوتے اور یہ تاثر زبان و بیان سے زیادہ ذہن سے تعلق رکھتا ہے۔ غالب کے افکار کی شوخی و بلندی، رنگارنگی، نکتہ رسی اور دوربینی وہ چیزیں ہیں جو اقبال کا اپنا سرمایہ ہیں۔ غالب کے پرشوکت اسٹائل کی چھاپ اقبال کے طرز پر نمایاں ہے۔ غالب کی خودداری، تخئیل اور پیش بینی نے اقبال کو شدید طور پر متاثر کیا ہے۔ "شہرتِ شعرم بہ گیتی بعدِ من خواہد شدن" اور "من شاعرِ فرداستم" کا بنیادی محرک اور جذبہ ایک ہے۔ "ورائے شاعری چیزے دگر" کی بات غالب کی طرح اقبال کا نصب العین اور حاصلِ فن ہے۔ عالمِ ارواح میں ایک روحِ جلیل منصور کے پہلو بہ پہلو غالب کی بھی ہے جس نے حقیقت کے بہت سے گوشوں کو منوّر کیا ہے۔

غنی کاشمیری سے اقبال کی دلچسپیوں کا ایک سبب تو اس کا کمالِ فن اور رسائیِ فکر ہے۔ دوسری وجہ جو سمجھ میں آتی ہے وہ اقبال کی وہ جذباتی اور والہانہ وابستگی ہے جو ان کو اپنے آبائی وطن کشمیر اور اس کی رعنائیوں سے معلوم ہوتی ہے۔ غنی سے ان کے تاثر کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ جاوید نامہ میں، جہاں اقبال نے اکثر اہم شخصیتوں کو اکٹھا کر دیا ہے، وہ سید علی ہمدانی کی ہم نشینی میں گل فشاں نظر آتا ہے۔

عرفی کا جوش، توانائی اور غیرت شاعر کے اپنے جذبات کو اپیل کرتے ہیں۔ صاحبِ "تحفۃ العراقین" خاقانی کی جدّت (Originality) و شوکت بھی جاذبِ توجہ ہیں۔ مرزا بیدل کی دقتِ نظر، عمق اور نازک خیالی بھی کچھ کم پُر اثر نہیں۔

پشتو کے مشہور شاعر خوش حال خاں خٹک سے اقبال کا ذہنی تعلق ان کے بعض شدید نفسیاتی میلانات کی نشان دہی کرتا ہے۔ بالِ جبریل میں "خوش حال خاں خٹک کی وصیت" کے عنوان پر نوٹ دیتے ہوئے لکھا ہے:

"خوش حال خاں خٹک پشتو زبان کا مشہور وطن دوست شاعر تھا جس نے افغانستان کو مغلوں سے آزاد کرنے کے لئے سرحد کے افغانی قبائل کی ایک جمعیت قائم کی۔ قبائل میں صرف آفریدیوں نے آخر دم تک اس کا ساتھ دیا۔ اس کی تقریباً ایک سو نظموں کا انگریزی ترجمہ ۱۸۶۲ء میں لندن میں شائع ہوا تھا"

خوش حال خاں کے کردار کا جو پہلو اقبال کے لئے سب سے زیادہ کشش انگیز معلوم ہوتا ہے وہ اس کا ولولۂ جہاد اور اس کی سرفروشانہ تعمیل ہے۔ یہ عنصر اقبال کی شاعری کا سب سے غالب سُر ہے۔ انھوں نے ضربِ کلیم کو دورِ حاضر کے خلاف اعلانِ جنگ قرار دیا ہے اور یہ الفاظ کے پیکر میں اظہار ہے ان کی اس شدید خواہشِ پیکار کا جس کو وہ بڑے جذباتی انداز میں بروئے عمل دیکھنا چاہتے تھے۔ بدویت کی سادگی، آزاد روی، فطرت اور قوت بخشیاں جو خودی کی تربیت کے لئے سازگار ماحول بہم پہنچاتی ہیں خوش حال خاں کے اپنے گردوپیش کی چیزیں ہیں اور اقبال کے لئے دور کا نظارہ جو شوقِ نظارہ کے بہت سے سامان اپنے اندر رکھتا ہے۔ "محراب گل افغان کے افکار"

خالص اسی تاثر کا نتیجہ ہیں۔

خواجہ حافظ سے اقبال کو شدید نظریاتی اختلاف ہے۔ "اسرارِ خودی" میں انھوں نے جس جرأت کے ساتھ حافظ کے خواب آور خیالات اور اس کے منفیانہ کردار کی مذمت کی ہے وہ ایک یادگار واقعہ ہے لیکن حافظ کا جوش، رنگینی و سرمستی ایسی چیزیں نہیں جو اقبال جیسے حسن کار کو متاثر کیے بغیر رہ سکیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اسٹائل کے نقطۂ نظر سے ان پر غالب کے بعد سب سے زیادہ اثر حافظ ہی کا ہے۔ "پیام مشرق" کے تیسرے حصے میں حافظ کے ایک مصرع "بدہ ساقی مئے باقی" کے تحت جو غزلیں ہیں وہ سراسر حافظ کے رنگ میں ڈوبی ہوئی ہیں۔

زبورِ عجم کا تیسرا حصہ "گلشنِ رازِ جدید" شیخ سعدالدین محمود شبستری کی تصنیف "گلشنِ راز" کا جواب ہے۔

انگریزی شعرا میں اقبال شیکسپیر کی اُپج اور فطرتِ انسانی سے اس کی گہری واقفیت اور اس واقفیت کے دل کش اظہار کے بڑے قدرداں ہیں۔ بانگِ درا میں وہ اس عظیم فن کار کو اس طرح خراجِ عقیدت پیش کرتے ہیں ؎

حسن آئینۂ حق اور دل آئینۂ حسن
دلِ انساں کو ترا حسنِ کلام آئینہ

انگریزی شاعر بائرن کی شعلہ خوئی اور تند نوائی بھی وجہ کشش ہے۔

رجالِ اقبال کا ایک اہم اور دل چسپ سلسلہ عالم اسلام کے چند وہ سلاطین و ابطال ہیں جن کی "سپہ کی تیغ بازی" میں شاعر کو

"نگہ کی تیغ بازی" بھی شامل نظر آتی ہے۔ دراصل ناظر کی اس نمائش کا تعلق اقبال کے اس نظریہ سے ہے کہ فقر و سلطنت میں کوئی ایسا امتیاز نہیں۔ جو چیز معتبر ہے وہ صرف نیت اور جذبہ ہے اور اگر یہ صالح ہوں تو خودی کا نقطہ عروج سلطنت یا ان کی اصطلاح میں خلافت ہی ہے جو تکمیل انسانیت کے عمل میں جلال کے اس ناگزیر عنصر کا مظہر ہے جس کے بغیر حسن و جمال بالکل بے تاثیر ہیں۔ اس کے علاوہ ان شخصیتوں کا کچھ ہنگامہ آفریں تاریخی کردار ہے۔ سلطان ٹیپو، نادر شاہ درانی، احمد شاہ ابدالی اور مہدی سوڈانی، چاروں جاوید نامہ کی برگزیدہ روحیں ہیں۔

ان سب میں سلطان ٹیپو کی شخصیت سب سے زیادہ سحور کن ہے۔ اس کی وطن دوستی، حق پسندی، استقلال، جاں بازی، شوقِ شہادت اور وقار و خودداری شاعر کے لئے وجد آفریں ہیں۔ ٹیپو نے آخری عظیم اسلامی مجاہد کی حیثیت سے مغربی اقدار کے استیلا کے خلاف حمایتِ دین میں لڑتے ہوئے جان دے کر اقبال کے دل میں اپنے لئے والہانہ عقیدت و احترام پیدا کر لیا ہے۔ وہ خود کو بھی اسی قسم کا مجاہد، قلمی اور ذہنی طور پر، سمجھتے ہیں۔

نادر شاہ درانی اور احمد شاہ ابدالی سے اقبال کی دل چسپی ایک تو ان دونوں کے ملی اتحاد کے اس کارنامے کی وجہ سے تھی جو انھوں نے ایران و افغانستان میں انجام دیئے۔ لیکن اصلاً وہ ان کے مجرد اوصاف ——— اولوالعزمی، جرأت، شجاعت اور صلابت ——— کے معترف ہیں۔ ایک قسم کی شاہینی جو ان کے کردار میں پائی جاتی ہے شاعر کو بہت

اپیل کرتی ہے۔

جمال الدین افغانی کے خواب کی ایک محدود لیکن عظیم الشان تعبیر مہدی سوڈانی کی ذات اپنے اندر اقبال کی دل چسپیوں کا بہت سا سامان رکھتی ہے۔ وہ اس کے آئینے میں فقر و سلطنت اور جلال و جمال، دین و ملت اور ناہری و جادوگری کی مرکب تصویر دیکھتے ہیں۔ اس حق آگاہ درویش کا فقر جو جنگاہ میں بے ساز و یراق آیا، اس کا اعتمادِ نفس اور قوتِ ایمانی، جس نے استعمار، جبر اور بے دینیوں کے خلاف انگریزوں کی بے پناہ مادی طاقت سے قلندرانہ ٹکر لی، اقبال کے مثالی پیام کی، کسی نہ کسی حد میں، تعمیل کرتے نظر آتے ہیں۔

نادر شاہ افغانی، رضا شاہ پہلوی، امان اللہ خاں افغانی اور حمید اللہ خاں والیٔ بھوپال سے اقبال کی توقعات کا راز بھی اپنے اپنے حدود میں ان امرا و سلاطین کے ملّی اتحاد و بہبودی کے یہی امید افزا کارنامے ہیں۔

فرماں رواؤں میں دو اشخاص اور نمایاں حیثیت رکھتے ہیں —— مسولینی اور نپولین۔ اقبال ان دونوں کی "جدتِ کردار"، "ندرتِ فکر و عمل"، "ذوقِ انقلاب"، "جرأت و صلابت"، "جفاکشی" اور "سوزِ آرزو" جیسے مجرد اوصاف و خصائص سے بہت متاثر ہیں۔ کیونکہ فلسفۂ اقبال کے اجزائے ترکیبی بھی یہی ہیں۔ مسولینی سے اقبال کے تاثر کے سلسلے میں بعض دل چسپ خیال آرائیاں ہوئی ہیں۔ محض اس الزام میں انھیں فاشی تک قرار دے دیا گیا ہے۔ لیکن اس پر مذاق تخیل میں سنجیدگی اور حقیقت کو کہاں تک دخل ہے اس کا اندازہ دو باتوں سے بخوبی ہو سکتا ہے۔ اقبال

نے اطالیہ کے پرشور ایام میں، جبکہ مسولینی کی آمریت اپنے عروج پر تھی، اس سے ملاقات کی۔ وہ ان کے نظریۂ خودی سے بہت متاثر تھا۔ چنانچہ ملاقات کے دوران اس نے اقبال سے درخواست کی کہ وہ اسے اطالیہ کے نوجوانوں کے متعلق کچھ نصیحت کریں۔ جو جواب انھوں نے دیا وہ آج بھی، بالخصوص اہل مغرب کے لئے، سرمایۂ عبرت وبصیرت ہے۔ اس کا خلاصہ مفہوم یہ ہے کہ اطالیہ جیسی ابھرتی ہوئی قوم کو اپنے صحیح واستوار ارتقار کے لئے مشرق کی روحانیت اور اس قوتِ حیات کی ضرورت ہے جو اس سرزمین کی فطری سادگیوں میں پوشیدہ ہے اور یہ کہ اطالیہ کا موجودہ مادی رجحان اس کے عزائم کی برآری کے لئے چنداں مفید نہیں۔ اس کے علاوہ ضرب کلیم کی نظم "مسولینی" میں "محصومان یورپ سے" مسولینی کا خطاب آمر اطالیہ کے متعلق اقبال کے صحیح تاثر کی آئینہ داری کرتا ہے ؎

پردۂ تہذیب میں غارت گری، آدم کشی
کل روا رکھی تھی تم نے، میں روا رکھتا ہوں آج

اس طرح اقبال مسولینی کو اہلِ مغرب کی چیرہ دستیوں کا علاج بالمثل تصور کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی نظم "ابی سینیا" بھی نظر کرتا ہے۔

اقبال کی کچھ شخصیتیں ایسی بھی ہیں جن سے وہ محض ذاتی طور پر متاثر ہیں۔ مگر شاعری پر ان کے اثرات کا پتہ نہیں ملتا۔ یہ کچھ تو ان کے استاد بزرگ ہیں اور کچھ گہرے دوست اور رفیقِ کار۔ آرنلڈ، داغ، نظام الدین اولیار (اسی میں میرحسن بھی شامل ہیں)، سر راس مسعود، سر عبدالقادر، جسٹس شاہ دین ہمایوں (جن کی یادگار میں اُردو کے ماہنامہ "ہمایوں" کا اجراء ہوا)،

ان کے علاوہ سر سید اور شبلی و حالی بھی اسی ضمن میں آتے ہیں۔

کچھ شخصیتیں ایسی ہیں جن کو اقبال نے صرف اپنی کوئی بات کہلوانے کے لئے متعارف کرایا ہے۔ حضرت شیخ احمد سرہندی مجدد الف ثانی، عالمگیر، طارق، عبد الرحمان اول، معتمد حاکم اشبیلیہ، ہارون الرشید، ایڈورڈ ہشتم، ہنگری کا جواناں مرگ شاعر پٹوفی وغیرہ ایسے ہی لوگ ہیں۔

اقبال نے متذکرہ بالا شخصیات میں سے اکثر کو اپنے کلام میں جا بجا اشارات کے طور پر استعمال کیا ہے۔ یوں بھی اگر ان رجال کی فکرِ اقبال میں اصلی حیثیت کو ذرا ڈوب کر دیکھا جائے تو یہ سب کے سب گھل کر محض چند علامات کی شکل اختیار کر لیتے ہیں جن کا مصرف اس کے سوا کچھ نہیں کہ وہ ذہنِ شاعر کی پیچیدہ راہوں کی طرف واضح اشارے کرتے رہیں۔ لیکن اتنے ہمہ گیر طور پر وسیع مفہوم سے قطع نظر بیسیوں شخصیتیں خالص علاماتی انداز میں بروئے اظہار لائی گئی ہیں، ان میں سے بیشتر یہ ہیں:۔

پرویز و کوہکن، دارا و سکندر، اویس رض و بوذر رض، کلیم ع و خلیل ع، حسین رض و حیدر رض و خالد رض، فاروق رض و صدیق رض، بلال رض و سلمان رض، رستم و اسفندیار، سعدی و سلیمیٰ، محمود و ایاز، ارسطو و رازی، سینا و فارابی، چنگیز و آذر، ابو لہب و ابو جہل، نمرود و فرعون، یوسف ع و اسماعیل ع، داؤد ع و سلیمان ع، طغرل و ارسلان، سامری، یوسف ع و زلیخا، قیصر و کسریٰ، جنید رح و بایزید رح، نوح ع و ایوب ع۔

"اقبال اور شخصیتیں" کے موضوع کا ایک رخ (بلکہ پشت) جو اس مطالعہ کے دوران برابر مجھے کھٹکتا رہا اور جو بظاہر کچھ عجیب سا

معلوم ہوتا ہے، یہ ہے کہ جیسا کہ اقبال کے افکار و سوانح سے معلوم ہوتا ہے انھوں نے بعض اہم شخصیتوں سے مثبت یا منفی طور پر نہایت متاثر ہونے کے باوجود اپنے کلام میں ان کا ذکر کیوں نہیں کیا؟ جبکہ بہتیری ان سے بہت چھوٹی شخصیتوں کے جا بجا تذکرے اور اشارے ان کے اشعار میں مل جاتے ہیں! یہ مسئلہ موضوع کے عام مفہوم سے کتنا ہی ہٹا ہوا کیوں نہ ہو اس کے حل سے شاعر کی نفسیات کے بہت سے سربستہ راز وا شگاف ہو سکتے ہیں جو نہ صرف اقبال کو سمجھنے اور سمجھانے میں مددگار ثابت ہوں گے بلکہ بڑے فن کاروں کے ذہن میں ردوقبول کی جو کش مکش برپا ہوتی ہے اس کے دل چسپ نظارے بھی سامنے آجائیں گے اور اس سے ادبی شہ پاروں کی واقعاتی تشریح میں بڑی مدد ملے گی۔

مقالہ طویل ہوگیا ہے، فرصت کوتاہ ہے، اس لئے اس پہلو پر کسی بحث کو سردست دوسرے موقعے کے لئے اٹھا رکھتا ہوں۔ یوں ان چھوٹے ہوئے اشخاص میں کچھ حضرات سے اعتنا نہ کرنے کی وجہ تو صاف معلوم ہوتی ہے۔ ان کے نظریات اقبال کے نصب العین کے بالکل خلاف پڑتے ہیں، اس لئے شاعر کی طبیعت انھیں فروغ دینے سے رُک جاتی ہے۔ مثال کے طور پر محی الدین ابن عربی کی جانب منسوب نظریۂ وحدت الوجود سے اقبال کو خدا واسطے کا بیر ہے۔ شنکر کے "مایا" درشن کو وہ فریبِ تخیل ہی سمجھتے ہیں۔ میکاؤلی کی وطنیت کے وہ کٹر دشمن ہیں۔ امام غزالی کے دورِ اول کی عقلیت انھیں اپیل نہیں کرتی

——— پھر بھی ان شخصیتوں کو منفی طور سے تو وہ پیش کر ہی سکتے تھے!
بہرحال اس قسم کے دوسرے اشخاص و رجال میں سے بیشتر حسب ذیل ہیں :-

علامہ سید سلیمان ندوی، سلطان صلاح الدین، دانتے، نطشے، میگ ٹگارٹ، جیمس وارڈ، شاہ ولی اللہ، شیخ سعدی، خسرو دہلوی، شیخ غلام قادر گرامی۔

اس طرح اقبال کی شخصیتوں کے مطالعہ سے ذہنِ شاعر کے بہت سے دریچے کھلتے ہیں۔ان کے آئینے میں فن کار کے بہتیرے اہم اوصاف جھلکتے ہیں۔ایک مفکّر دماغ کی بہت سی لازمی خصوصیتیں رونما ہوتی ہیں۔اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کا ذہن کتنا رسا، گہرا، گیرا اور ہمہ گیر تھا۔معلومات کی وسعت، مطالعے کی دقت اور دلچسپیوں کا تنوّع کلام کے رگ و پے میں جاری و ساری ہیں۔مزاج میں آفاقیت ہے۔نگاہ تیز، دماغ بیدار، فہم درّاک اور طبیعت جوہر شناس ہے۔کائنات و حیات کے نظری و روایاتی حقائق نظروں کے سامنے عریاں کھڑے ہیں جن میں جس کی جہاں ضرورت ہوتی ہے بڑی چابک دستی سے استعمال کر دیا جاتا ہے اور نگینے کی طرح بیٹھتا ہے۔قدرت اپنے اسرار پر آنچل نہیں ڈال سکتی اور اگر ڈال دے تو نگاہِ پردہ شگاف اس کی نقاب کشائی کر کے رہے گی۔اشخاص اپنے سینے میں رموز کو محبوس نہیں رکھ سکتے۔بیباک تخیل چار دیواری کو چھلانگ ہی جائے گا۔روایات اپنے اشارات و علامات کو محفوظ نہیں رکھ سکتیں۔ان کی رسوائی

ہوگی ہی ——— اندیشہ و تصور کی یہ بے پناہی، تلمیحات کی یہ فراوانی دنیائے ادب میں فقید المثال ہیں۔

میں نے ان صفحات میں اقبال کی شخصیتوں کے مطالعے کی جو کوشش کی ہے، ظاہر ہے، ناتمام ہے۔ اس موضوع پر ایک مستقل تصنیف کی ضرورت ہے۔ میرے اس مضمون کا مقصد اقبالیات کی ایک سمت کی طرف صرف اشارہ کر دینا ہے۔ اس تحریر میں فقط اقبال کے کلام اور (کچھ) سوانح سے استفادہ کیا گیا ہے۔ اس میں ذاتی مطالعے اور غور و فکر کو غالب دخل ہے۔ میں نے بعض اشخاص کے صرف ذکر پر اکتفا کی ہے۔ کسی کا محض تعارف کرا دیا ہے اور کچھ کے بنیادی یا مناسب موضوع خیالات سے بحث کی ہے۔ لیکن "رجالِ اقبال" کے عنوان پر اتنا ہی کافی نہیں، اس کام کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کے لئے شخصیات کے حالات، کردار اور افکار کا مفصّل تذکرہ چاہئے (اگر سب نہیں تو اہم اشخاص کے متعلق تو ضرور ہی جن کی تعداد معتدبہ ہے)۔ اس مقالے کی تحریر کے اصلی اسباب دو ہیں، ایک تو اقبال کی ان کی پیش کردہ شخصیتوں کے ساتھ نسبت کے متعلق صحیح اور واضح تصوّر کا فقدان، دوسرے بعض ان اہم اشخاص کی جانب توجہ مبذول کرانی جن سے ابھی تک اس سلسلے میں حیرت انگیز بے اعتنائی برتی گئی ہے۔

——— میرے پیش نظر اشخاص و رجال کی ایک مرعوب کن فہرست تیار کرنا نہیں بلکہ یہ دکھانا تھا کہ شخصیت جتنی تہہ دار،

قدآور اور محیط ہوتی ہے اتنی ہی مرکّب، ماخوذ اور متاثر۔ دونوں باتیں ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم ہیں۔ ایک کا پتہ دوسرے سے لگایا جا سکتا ہے۔

(۱۹۵۷ء)

مجازؔ — ایک روایت پرست شاعر

اُردو ادب میں روایت اور بغاوت کی بحث لمبے عرصے سے چلی آرہی ہے اور اگرچہ اس کو اٹھائے ہوئے اور اس کے مطابق اپنے اپنے نظریے کے لحاظ سے متخالف عمل کرتے ہوئے ایک مدت ہوچکی لیکن ہنوز نہ تو نظریاتی طور پر یہ فیصلہ ہوسکا ہے کہ صحیح راہ فکر و عمل کیا ہے اور نہ یہ بات طے ہوسکی ہے کہ دورِ جدید کے فن کاروں میں کون لوگ صدیوں کی شکست و ریخت کو انگیز کرسکیں گے۔ یہی سبب ہے کہ نظریاتی و عملی دونوں لحاظ سے ہمارے یہاں قدیم و جدید کی آویزش کسی نہ کسی شکل میں ہنوز قائم ہے۔ سب سے بڑی بدنصیبی یہ ہے کہ اُردو تنقید نے ادب و زبان کے اس نہایت اہم اور نازک مسئلے پر ابھی تک کوئی تشفی بخش مواد نہیں فراہم کیا ہے۔ گو روایت و بغاوت کی یہ کشاکش بجائے خود کوئی بُری چیز نہیں۔ یہ تو ہر زبان، بلکہ ہر قوم اور عہد کا سہاگ ہے۔ اس غیر یقینی کش مکش، پیہم اضطراب سے ہی زندگی کی قدریں جنم لیتی اور پروان چڑھتی ہیں۔

کائناتی ارتقار کا قانون یہی ہے، ثقافتی امور میں صحیح جدلیت یہی ہے ——— آویزش ...... آفرینش ——— جب تک "چراغِ مصطفوی" سے "شرارِ بولہبی" ستیزہ کار نہ ہو ارتقار ممکن نہیں۔ لیکن بعض اوقات اس "جدلیاتی" نظریے کا "جدا پسند" تصور گمراہ کن بھی ہو سکتا ہے، ہوتا ہے، ہوا ہے۔ سلامت روی کے لئے ہمارے سامنے ایک ہی حکیمانہ اصول ہے ——— کہ جب زمانہ حیات اور کائنات سب ایک ہی ہیں تو قدیم و جدید کے قصے قضیے کو دلیلِ کم نظری سمجھیں، ارتقار کے تاریخی شعور کے پسِ منظر میں اساس کے طور پر کائناتی وحدت کو فراموش نہ کریں، یہ محسوس کریں اور اس پر ایمان رکھیں کہ کسی فنکار، سچے فن کار کی رگوں میں صرف اس کی اپنی نسل کا نہیں بلکہ آباؤ اجداد کی بے شمار نسلوں کا بھی خون دوڑتا ہے اور یہ کہ بنیادی صداقت ایک ہے، صرف اس کی شاخیں ہر زمانے کی آب و ہوا کے مطابق شاداب ہوتی رہتی ہیں۔ نئی کونپلیں بھی پھوٹتی ہیں، لیکن ایک ہی جڑ سے، ایک ہی تنے پر؛ اور یہ کہ فن کار کی قیمت و عظمت کا صحیح اندازہ ہرگز محض اس کے دور کی نسبت سے نہیں لگایا جا سکتا۔ فن کار بھی زندگی کی ایک قدر کا خالق ہے اور اس اعتبار سے اس کی شخصیت کا تعین زمان و مکان کی حدود میں نہیں کیا جا سکتا۔ یہ معیار سے گری ہوئی بات ہے، کفرِ فن ہے! اس موضوع پر ایک مستقل و مفصّل، منطقی و تجزیاتی بحث کی ضرورت ہے جس کا یہ موقع نہیں اور نہ میں اس وقت خود کو اس کا اہل پاتا ہوں۔ ضرورت

ہے کہ کوئی اہل اور متوازن نقاد اس مسئلے پر قلم اٹھا کر اُردو میں نظریاتی تنقید کی فرومایگی کو کم کرے۔

مجازؔ کو، پتہ نہیں کیوں، ابھی تک ایک باغی شاعر سمجھا جاتا رہا ہے۔ رسم و روایت کا دشمن، ماضی سے بیزار، آبا و اجداد سے نالاں (دوسرے لفظوں میں "ناخلف") جو آداب و قیود کے پچھلے تمام سرمایے کو دفترِ پارینہ سمجھ کر ئے ناب میں ڈبو دینا چاہتا ہو، جو مشرق کی جامد سیاہیوں کو چین و روس کی ابلتی ہوئی سرخیوں میں گھلا دینے پر تلا ہوا ہو، جو عاشق معشوق کے بجائے کسان مزدور پر نثار ہو، جو ساز و جام چھوڑ کر شمشیر و نیام اٹھا لینے کی تلقین کرتا ہو اور جو میخانے سے نکل کر میدان جنگ میں آ کھڑا ہوا ہو——— میرے خیال میں مجازؔ کے متعلق اس اشتہارِ بغاوت کی توجیہہ اس کے سوا نہیں ہو سکتی کہ یہ بھی ابتدا کی عظیم ترقی پسندانہ خوش فہمیوں میں سے ایک ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ مجازؔ اس معاملے میں "جو نما گندم فروش" تھے۔ گرچہ اس جرم میں ان کے شعور و ارادہ کو دخل نہیں اور اس لئے یہ قابل معافی ہے۔ بغاوت کی حیثیت ان کی شاعری میں باریک لبادے کی ہے جس کے اندر سے روایت کا زیریں لباس صاف جھلکتا ہے۔ سطح پر بغاوت کے جھاگ ہیں، وسط میں رومان کی نیلی لہریں اور تہہ میں روایت کی تلچھٹ۔ اس موقع پر اگر میں یہ کہوں کہ ترقی پسند شعراء میں مجازؔ کو سب سے زیادہ، اور تشفی بخش طور پر، روایت کا احساس اور احترام تھا تو اس پر متعجب ہونے کی کوئی معقول وجہ نہیں۔

اسرارالحق مجاز کی نشو و نما مسلمان متوسط طبقہ کے ایک مذہبی خاندان میں ہوئی تھی جہاں آدمی اس عالمِ رنگ و بو میں آنکھ کھولتے ہی تکبیرِ خدا اور شہادتِ رسولؐ کی آوازوں کو اپنے کانوں میں پیوست ہوتے ہوئے محسوس کرتا ہے۔ اس کے بعد شیرِ مادر کے ساتھ ساتھ جنت و دوزخ کے تصورات کو اپنی رگوں میں موج زن پاتا ہے۔ اسے لوری سنانے کے لئے حوریں اور فرشتے آتے ہیں اور ابھی زبان ٹھیک سے کھلنے بھی نہیں پاتی کہ قواعد بغدادی اور پارۂ عم کے الفاظ اس کے ذہن پر نقش ہونے لگتے ہیں۔ اس طرح اس کی شخصیت کا ایک ہیولا تیار ہوتا ہے۔ توارث اور ماحول کے اثرات دور رس اور دیر پا ہیں۔ گو اس میں شک نہیں کہ ان ہی کعبوں سے کبھی صنم خانے کو بھی پاسبان مل جاتے ہیں۔ مگر اس جرأتِ رندانہ کے لئے جو ذہنی تماشن درکار ہے وہ کم از کم مجاز کے اندر، رندی و سرمستی کے تمام دعووں کے باوجود، نہیں تھی۔ ناگزیر طور پر نیکی بدی، جرم و سزا کا لاشعوری احساس مجاز کی ذہنیت کا ایک جزو بن گیا۔ وہ ایک کم زور، محدود اور بے چارہ انسانی نفسیات کے مالک ہوئے، جس کی پیدائش میں، خصوصیت کے ساتھ اس کی مخصوص شدید و خطرناک صورت میں، ان کے گناہوں اور ان گناہوں کے اعتراف و احساس کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔ اس لحاظ سے، اور بہت ساری باتوں کے لحاظ سے، وہ انگلستان کے لارڈ بائرن سے بہت قریب ہیں۔ مذہبی و اخلاقی حسیات کے ساتھ ساتھ ایک چیز اور، بلاشبہہ نسل اور ماحول کے اثر سے، مجاز کے درپے ہوئی ——— وہ سماجی نظام جس کے قالب میں مجاز کی شخصیت ڈھلی، رسوم و قیود کی وہ بندشیں، وہ

داشت اور وضع داری، وہ "فتنہ پرور" حجابات جن کی تہوں میں دب کر "زرد رُخ" اور "خشک لب" کے ساتھ "وہم و وحشت" جنم لیتے ہیں اور جن سے بگڑ کر بھی آدمی ان کا کچھ بگاڑ نہیں پاتا، اس لئے کہ ان کے بعض افادی پہلوؤں کے جذباتی احساس کا چور ہمیشہ دل میں چھپا ہوتا ہے۔

اگر ہم یہ کہیں کہ ایک صاحبِ فکر شاعر کی حیثیت سے مجاز کبھی بلوغ کو نہیں پہنچے تو بے جا نہ ہوگا (کلیم الدین احمد نے غالباً ان ہی معنوں میں ان کو بی۔ اے کا طالب علم قرار دیا ہے)۔ انھوں نے طفلی میں "دوشِ ثریا پہ سر رکھ کے ترانے گائے" اور "دل دادگانِ شعلۂ محمل" میں ہونے کے جو خواب دیکھے تھے وہ زندگی کے آخری سانس تک ان کے حواس سے چپٹے رہے۔ کسی وجہ سے بھی، مجاز کے دل میں قیس و فرہاد، روایتی مجنوں بننے کی شدید خواہش بری طرح جاگزیں اور تلاطم خیز تھی۔ "شاعرِ محفلِ وفا"، "مطربِ بزمِ دلبراں" کے لقب سے انھوں نے اپنا تعارف کرایا ہے اور "جنسِ الفت کا طلب گار" بتا کر اسرار کی خوب معرفی کرائی ہے۔ "نغمہ طرازی" اور "صہبا پرستی" ان کی دنیا اور ہستی ہے۔ اس لئے کہ ان کے نظریے کے مطابق شاعر کی دنیا و ہستی "نالۂ غم یا شورِ مستی" کے سوا کچھ نہیں ؎

سچ تو یہ ہے مجاز کی دنیا
حسن اور عشق کے سوا کیا ہے!

ذہنی تغزل کی جو علامتیں ان سے سنہ ۳۰ء میں ظہور پذیر ہوئی تھیں وہی سنہ ۵۵ء تک دامن گیر رہیں۔ عشق و نغمہ سے یہ وابستگی، صرف فکر و شعر میں نہیں بلکہ پوری زندگی میں، کس بات کی نشان دہی کرتی ہے؟ یقیناً یہ کسی انقلابی کا

کے تار و پود تیار کرنا شروع کر دیتے ہیں۔ بہر حال، وہ خاتونِ مشرق کو بے نقاب نہیں دیکھ سکتے۔ جس کی عفت برہنہ رخ ہو کر ہر طرح کے حملوں کی زد پر آجائے۔ مشرقی حیا کا تحفظ ہر قیمت پر ان کو عزیز ہے۔ وہ ہر حال میں شعلہ و شبنم کے درمیان ایک ایسی مستحکم دیوار قائم دیکھنی چاہتے ہیں جو ایک کو دوسرے میں غیر فطری طور پر جذب ہونے کی اجازت نہ دے کر حیات کی پاکیزہ رنگینیوں کو بے رنگ و آلودہ ہونے سے بچائے۔ یہ دیوار برقع کے چار گرہ کپڑے کی نہ سہی "نیچی نظر" کا غلاف ہی ہو "چینِ جبیں" ہی ہو۔ بہر حال! "حفظِ ناموس" کے لئے کسی نہ کسی حجاب کی ضرورت کے وہ قائل ہیں۔ اس سلسلے میں بڑی حقیقت کشا بات یہ ہے کہ وہ خاتون کو خلوت سے اٹھا کر "بھری محفل" میں لاتے بھی ہیں تو سر اٹھانے نہیں دیتے۔ اس کے "سر جھکا لینے" ہی کو مستحسن سمجھتے ہیں۔ مخلوط معاشرے کی بیبا کی مجاز کے نزدیک خطرناک اور تباہ کن ہے۔ اس پوری نظم سے مجموعی طور پر جو تاثر پیدا ہوتا ہے وہ صرف یہ ہے کہ شاعر ایک ایسی رفیقۂ حیات کا متمنی ہے جو زندگی کی جد و جہد میں اس کے ساتھ برابر کی شریک ہو اور بس! بے حجابی کے متعلق اس نے بظاہر جو کچھ کہا ہے وہ محض ایک غلط فہمی کا نتیجہ ہے۔ اپنے گرد و پیش کے حالات اور خیالات کے زیر اثر وہ یہ سمجھنے لگا ہے کہ سماج کے نصف حصے کی جہدِ حیات میں افادی شرکت کا برقعے کا اوپری لبادہ اتار پھینکے بغیر ممکن نہیں۔ حالانکہ وہ خود اس حقیقت سے ناواقف نہیں کہ بستر اور لباس بدلنے سے مرض اور کردار کی تبدیلی ممکن نہیں۔ خواتین بھی اپنے دائرے میں نصف زندگی کا بار اٹھا سکتی ہیں اگر

صحیح نہج پر ان کی تربیت ہو اور چادر گرہ کپڑے اس راہ میں ہرگز حائل نہیں ہو سکتے، اگر طبیعت موزوں و آمادہ ہو۔ یہی سبب ہے کہ مجازؔ عورت سے اس کا حقیقی حجاب، "حیا" جس کی پرورش اور استحکام کے لئے انسانی معاشرے نے ہزاروں سال کے تجربے کے بعد کچھ حجاب آگیں ملبوس تیار کئے ہیں، چھیننا نہیں چاہتے۔ مجازؔ کو حجاب و حیا سے کتنی شدید ذہنی وابستگی تھی اس کا ثبوت اس سے ملتا ہے کہ عین اس وقت جبکہ وہ پیکرِ معصومیت، اپنی نورا کے لبِ لعل افشاں سے بادۂ جوانی کا تحفہ چرا کر اس کے سرور سے محظوظ ہو رہے ہیں جب وہ خلاف توقع کھلکھلا کر ہنس پڑتی ہے تو ان کے پاکیزہ جذبات کو ٹھیس لگتی ہے اور وہ بڑے کربناک انداز میں شمعِ حیا کے جھلملا کر رہ جانے کا شکوہ کرتے ہیں۔ مجازؔ نے کہیں ساحرؔ کی طرح اس انداز سے منہ میں جھاگ لا کر محبوبہ کو ورغلانے کی کوشش نہیں کی ؎

تم میں ہمت ہے تو دنیا سے بغاوت کر دو
ورنہ ماں باپ جہاں کہتے ہیں شادی کر لو

بلکہ بہت بے قابو ہوئے تو شائستگی کے ساتھ یہ ہدایت کی ؎

دل میں تم پیدا کرو پہلے مری سی جرأتیں
اور پھر دیکھو کہ تم کو کیا بنا سکتا ہوں میں (نذرِ دل)

جنسیات و اخلاقیات کے باب میں مجازؔ کے کردار و اظہار کی ایک اور اہم، بلکہ اہم ترین، خصوصیت نہایت خیال انگیز اور آگاہ کن ہے، وہ ہے اپنی بے راہ رویوں پر ان کی پشیمانی، احساسِ جرم، اپنے عیوب

نقائص کا اعتراف اور مذہب و سماج کے اخلاقی و مجلسی ضابطوں کے سامنے ایک قسم کی بے بسی و مجبوری کا شعور۔ اس قسم کے خیالات و احساسات مجازؔ کی بہت ساری غزلوں اور نظموں میں بکھرے پڑے ہیں۔ لیکن اس ضمن میں خصوصیت کے ساتھ ان کی دو نظمیں "اعتراف" اور "مجبوریاں" قابل ذکر ہیں۔ انھیں اس بات کا سخت افسوس اور اس پر انتہائی ندامت ہے کہ ان کی کار آمد جوانی "بربادِ جام و صہبا" ہو گئی۔ تاسف اتنا شدید ہے کہ وہ اپنی ذات سے بھی بیزار نظر آتے ہیں۔ ایک طرح کی قنوطیت گفتار پر سایہ فگن ہے:

مجھ سے ملنے میں اب اندیشۂ رسوائی ہے
میں نے خود اپنے کیے کی یہ سزا پائی ہے

خاک میں آہ ملائی ہے جوانی میں نے
شعلہ زاروں میں جلائی ہے جوانی میں نے

شدّتِ کرب میں ڈوبی ہوئی میری گفتار
میں کہ خود اپنے مذاقِ طرب آگیں کا شکار

میرے سائے سے ڈرو تم، مری قربت سے ڈرو
اپنی جرأت کی قسم اب مری جرأت سے ڈرو

اب میں الطاف و عنایت کا سزاوار نہیں
میں وفادار نہیں، ہاں میں وفادار نہیں

(اعتراف)

اور ان سب کے پسِ منظر میں : "اب مرے پاس تم آئی ہو تو کیا آئی ہو"
کی حسرت خیز، پُردرد تکرار۔

دوسری نظم "مجبوریاں" کی پوری فضا میں کچھ ایسی تڑپ اور تلملاہٹ ہے جیسے کوئی نوجوان لڑکا اپنے معاشرے کی کسی مقدس قدر کے خلاف جذبات اپنے سینے میں اٹھتے ہوئے محسوس کرتا ہو لیکن والدین اور مولوی صاحب کا خوف کچھ اس طرح اس پر طاری ہے اور اس سے بڑھ کر خود اس کے دل میں اس قدر کی تقدیس اتنے گہرے طور سے جاگزیں ہے کہ وہ نہ صرف اس کی واقعی پائمالی کو ایک جرم سمجھتا ہے بلکہ اس پامالی کا تصور بھی اس کو بے چین کئے دیتا ہے :

ہوس کاری ہے جرم خودکشی میری شریعت میں
یہ حدِ آخری ہے میں یہاں تک جا نہیں سکتا
زباں پر بے خودی میں نام اس کا آ ہی جاتا ہے
اگر پوچھے کوئی یہ کون ہے؟ بتلا نہیں سکتا
حدیں وہ کھینچ رکھی ہیں حرم کے پاسبانوں نے
کہ بن مجرم بنے پیغام بھی پہنچا نہیں سکتا

مجاز سے لغزشیں ہوئیں، خطائیں ہوئیں، بڑی بڑی، الم ناک اور تباہ کن۔ لیکن یہ کبھی نہ ہوا کہ انھوں نے ان گناہوں کو حلال سمجھا ہو بلکہ ان معصیت کوشیوں کے حرام اور جرم ہونے کا شدید احساس برابر ان کی روح سے چپٹا رہا ـــــ چنانچہ ان کے کلام کے ادنیٰ مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مجاز کی طبیعت ہمیشہ خیر پسند رہی۔ گو خیر طلبی

کی ہمت وہ اپنے اندر نہیں پیدا کرسکے (خیر سے میری مراد "روایتی" محاسنِ اخلاق ہی ہیں) اسی لئے وہ "محبت کا ہر بھید پا لنے" کے ساتھ ہی "اپنا دامن بچانے" کا بھی عزم رکھتے تھے ؎

محبت کا ہر بھید پانا بھی ہے
مگر اپنا دامن بچانا بھی ہے

"آوارہ" مجاز کی بڑی باغیانہ نظم سمجھی جاتی رہی ہے - واقعہ یہ ہے کہ یہ نظم مجاز کے شاعرانہ اور انسانی کردار میں کئی ایک لحاظ سے بڑی اہمیت رکھتی ہے - یہ ۳۷ء میں کہی گئی ہے اور یہ دورِ شاعر کی زندگی میں ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتا ہے جبکہ جوانی کے تلاطم خیز جذبات اور ان جذبات کی عدم تشفی کے نتیجے میں محرومیوں اور مایوسیوں نے ان کے سینے میں ہجوم کرکے ایک طوفان اٹھا رکھا تھا اور نوجوان شاعر ایک عجیب نفسیاتی کش مکش میں مبتلا ہوگیا تھا - ایک طرف تو خرمنِ آرزو کی سوختگی نے اس کے اندر غم وغصہ، کرب و اضطراب اور چڑچڑاہٹ پیدا کردی تھی جس کے زیر اثر وہ اپنی تہذیب و تمدن کے تمام اداروں اور ان کے اصولوں سے سخت بیزار ہوگیا تھا - ہر اس چیز کو نوچ لینا، توڑ دینا اور جلا کر پھونک دینا چاہتا تھا جو اس کی خواہشوں کی تکمیل میں سدِّ راہ ہوتی نظر آئے - ایک بھیانک افسردگی، بے چارگی اور بے چینی کا عالم تھا - دوسری جانب شاعر کے اپنے کچھ اخلاقی (یا روایتی) تصورات اور حوصلے تھے جن کی جڑیں اس کے ذہن کی تہوں میں پیوست تھیں اور جن کے لئے ایک موہوم سی لیکن محکم عظمت کا احساس اس کے دل میں

جاگزیں تھا۔ وہ چاہتا ہے کہ رندی پر اُتر آئے، تمام روایتی و اخلاقی اقدار سے بغاوت کر دے لیکن ٹھیک اس وقت جب ترغیبات کی دل فریبیاں اسے مدہوش کئے دیتی ہیں، وہ چونک اٹھتا ہے، اسے کچھ یاد آجاتا ہے اور وہ سوچنے لگتا ہے:

منتظر ہے ایک طوفانِ بلا میرے لئے
اب بھی جانے کتنے دروازے ہیں وا میرے لئے
پر مصیبت ہے مرا عہدِ وفا میرے لئے

چنانچہ جب بھی دلکشیاں اسے اپنے لپیٹ میں لینا چاہتی ہیں تو وہ کچھ اس طرح محسوس کرتا ہے:

ہر طرف بکھری ہوئی رنگینیاں، رعنائیاں
ہر قدم پر عشرتیں لیتی ہوئی انگڑائیاں
بڑھ رہی ہیں گود پھیلائے ہوئے رسوائیاں

. اور یہ سب نیک خیالات "غمِ دل" اور "وحشتِ دل" کی جانکاہ چبھن کے ساتھ!

گرچہ مجازؔ سنبھل نہ سکے اور غمِ دل کی وحشت ناکیوں نے بالآخر انھیں آلودہ کر کے چھوڑا مگر اس آلودگی کے اندر بھی "گنہ میں فطرتِ عصمت مآب" پیدا کرنے کا جذبہ برابر ان کے دل میں تازہ رہا۔ یہی سبب ہے کہ مجازؔ اپنی رندی کو بھی تقدس کا رنگ دینا چاہتے ہیں۔ شراب خانے کی "محفلِ کیف و مستی" کا تصور بھی ان کے ذہن میں "انجمنِ عرفانی" کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔

ایک عجیب بات مجھے "آہنگ" مجازؔ کے مطالعہ کے دوران یہ دریافت ہوئی کہ ہمارے بہتیرے مسلّم روایتی شعراء سے بھی کہیں کم مجازؔ نے مذہبی اقدار و علامات سے تمسخرانہ تعرض کیا ہے۔ دیر و حرم، کلیسا، بت خانہ، مسجد، راہب و عارف کا ذکر وہ ایک خاص انداز سے کرتے ہیں اور عموماً انھوں نے ان علامات کا استعمال اپنی معصوم محبوبہ کی متنوع پاکیزہ اداؤں کو ممثّل کرنے کے لئے کیا ہے جس سے ان قدروں کے لئے ایک احترام کا جذبہ ٹپکتا ہے۔

مجازؔ کی روایت پسندی کا ایک اہم پہلو ان کی مخصوص وطنیت ہے۔ ملکی روایات کا پاس انھیں اس لئے نہیں کہ اس اظہار تعظیم کو کسی "بلندتر" انقلابی یا اشتراکی مقصد کے لئے استعمال کیا جائے (روسی وردی کے اوپر ہندوستانی ٹوپی پہن کر عوام کو بدکنے سے روکا جائے) بلکہ محض اس لئے کہ وہ ایک خالص ہندوستانی شاعر ہیں اور ایک مخصوص طبقہ کے نمائندے جس کی اخلاقی قدریں اور روایتیں انھیں بہت عزیز ہیں، ان کے رگ و پے میں جاری و ساری ہیں، جن کے لئے وہ اپنے دل میں "حمیت" کا جذبہ رکھتے ہیں اور جن کی تعظیم اور حمایت ان کے کردار کا ایک جزو ہے۔ "خوفِ بے حرمتی"، "پاس ناموس" اور "غیرت و شرافت" ان کی شخصیت کے عناصر ترکیبی ہیں۔ اس سلسلے میں "آہنگ نو" بہت اہم نظم ہے:

رنگِ گل ہائے گلستانِ وطن تم سے ہے
شورشِ نعرۂ رندانِ وطن تم سے ہے

نشۂ نرگسِ خوبانِ وطن تم سے ہے
عفتِ ماہ جبینانِ وطن تم سے ہے
تم ہو غیرت کے امیں، تم ہو شرافت کے امیں
اور یہ خطرے میں ہیں احساس تمھیں ہے کہ نہیں؟
یہ درندے، یہ شرافت کے پرانے دشمن
تم کہ ہو حاملِ آداب و روایاتِ کہن
جادہ پیما کے لیے خضر ہو تم، یہ رہزن
تم ہو خرمن کے نگہبان، یہ برقِ خرمن
خطۂ پاک میں زنہار نہ آنے پائیں!
آ ہی جائیں جو یہ زندہ تو نہ جانے پائیں!

اور

یاد ہے تم کو کن اسلاف کی تم یادیں ہو؟
تم تو خالد کے پسر، بھیم کی اولادیں ہو؟

مہاتما گاندھی اور ڈاکٹر انصاری سے اپنی والہانہ عقیدت کے نتیجے میں مجاز نے ان قومی رہنماؤں کے متعلق "مزارِ رہنما"، "سانحہ" اور "خراجِ عقیدت" میں جس قسم کے جذبات وتصورات کا اظہار کیا ہے وہ انھیں ایک بڑا روایت پرست شاعر ثابت کرنے کے لئے کافی ہیں۔ "آہنگِ نو"، "وطن آشوب" اور مذکورہ بالا نظموں میں ملکی وقومی روایات کا جو رچا ہوا احساس اور پرخلوص اظہار پایا جاتا ہے وہ مجاز کی زبردست تاریخی حس کے ساتھ ان کی فن کارانہ عظمت کی دلیل ہے۔

مجازؔ کی روایت پرستی تو ثابت ہوئی لیکن آخر اس بے چینی کا کیا جواب ہے جس کے اُبال نے ان کی طبیعت میں بھرنے اور بگڑنے کا عجیب عالم پیدا کر دیا ہے۔ ایک قسم کی کلبیت جو شاعر کے مزاج میں محسوس ہوتی ہے، ایک دورہ سا جو اس پر اکثر پڑتا رہتا ہے اور جب یہ ذہنی زلزلہ اس پر طاری ہوتا ہے تو ماضی کی روایات ہی نہیں، زندگی کی عظیم قدروں کے مستحکم ستون بھی جھکولے کھانے لگتے ہیں اور ہر لمحہ یہ خطرہ درپیش ہوتا ہے کہ کلچر کی یہ گرانڈیل عمارت ہمارے سروں پر نہ آگرے۔ شاعر "مصلحت سے بیگانہ" ایک "دیوانے" کی شکل میں نمودار ہوتا ہے جس کے بے پروا ہاتھوں میں گھومتا ہوا گرزِ گراں جس شخص و شئے پر پڑجائے اس کا بھیجا نکال دے ——— اور تمام مناظر ہیبت سے سکڑنے اور سمٹنے لگتے ہیں۔ تصویر کا یہ رُخ صرف مجازؔ کے لئے نہیں، بلکہ قریب قریب سب ہی "ترقی پسند" شعراء اس قسم کے بھیانک جلوے اپنے دامن میں رکھتے ہیں۔ آخر یہ صورت حال کیوں ہے؟ معاملہ یہ ہے کہ اگر ہم ان شعراء کے خلوص پر شبہ نہ کریں تو ان کی باتوں سے مختصر طور پر یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب کے سب شدید ذاتی ناکامیوں کے شکار ہیں۔ خواہشیں ناآسودہ، تمنائیں بے برگ و بار اور حوصلے ناانجامیدہ ہیں، محبوبہ نے کسی کی رفاقت نہیں کی ہے اور اِدھر اُدھر اگر کچھ جسمانی تسکین حاصل بھی ہوئی ہے تو روح کو قرار نہیں ملا ہے، دل کی بیتابی میں کوئی کمی نہیں آئی ہے ——— اور یہ ناکامیاں سب کی سب نتیجہ ہیں سماج کی

جکڑ بندیوں کا۔ جب بھی وہ کوئی جرأت مندانہ قدم اٹھانا چاہتے ہیں تو معاشرے کے "فرسودہ" اخلاق عناں گیر ہو جاتے ہیں اور وہ خون کا گھونٹ پی کر رہ جاتے ہیں، ان کی آرزوؤں کو کبھی کھل کھیلنے کا موقع نہیں ملتا اور اپنی کار برآری کے لیے جب وہ سماجی اخلاق کی پابندی کرنا چاہتے ہیں تو معاشی اونچ نیچ سدِّ راہ ہو جاتی ہے —— اور یہی وہ نازک اور اہم جذباتی لمحہ ہے جب ہمارا شاعر ساز و جام کو پٹک کر شمشیر کی طرف لپکتا ہے اور "بہ ایں رندی"، "شاعرِ مزدور و دہقاں" ہونے کا دعویٰ کرتا ہے۔ کبھی آسمان کے "مردہ" چاند تاروں کو نوچ لینا چاہتا ہے، کبھی کسی چنگیز کے تاج پر دمکتا ہوا پتھر توڑ دینے کی خواہش کرتا ہے اور کبھی "قصرِ سلطاں" کو پھونک دینے کا ارادہ ظاہر کرتا ہے —— اور اس طرح "ترقی پسند" یا "عوامی" شاعر ہو جاتا ہے! لیکن اس پورے ڈرامے کا حیرت ناک انجام یہ ہے کہ وہ یہ سب کچھ نہیں کر پاتا۔ روایات و اقدار کے ٹھاٹھیں مارتے ہوئے سمندر کے سامنے وہ خود کو اتنا بے دست و پا اور بزدل محسوس کرتا ہے کہ صرف کنارے پر کھڑے ہو کر، یا بیٹھ کر، تمام عمر سوچنے میں گزار دیتا ہے، یا بہت ہوا تو دریا کے اچھلتے ہوئے جھاگوں سے عبرت پذیر ہو کر خود بھی کف در دہاں ہو جاتا ہے لیکن کبھی یہ جرأت نہیں کرتا کہ کپڑے اُتار کر ایک نعرۂ مستانہ لگائے اور لہروں میں کود پڑے۔ وہ شاید تیرنا نہیں جانتا اور تیرا کی سیکھنے کی کوشش بھی نہیں کرتا۔ اس کی ساری محرومی اسی معذوری میں ہے۔ مراد کا

ساحل دور ـــــــ افق کے اس پار نگاہوں کے سامنے دھندلا دھندلا نظر آتا ہے، وہ تڑپتا ہے اور تڑپ کر اپنی آنکھوں سے خون اور گلے سے گیتوں کا مینہ برساتا ہے اس امید میں کہ شاید نغموں کی آگ ہی ان پانیوں کو سکھا سکے یا خون کی یہ دھار ہی ان لہروں کو ڈرا سکے! "کافر نتوانی شد، ناچار مسلماں شو" یہ "زیر دستی" کی روایت پسندی ہے۔ بہر حال، اس کو روایت شکنی نہیں کہا جا سکتا۔ مجاز کی "انقلابی" نظمیں "انقلاب"، "شوقِ گریزاں"، "خوابِ سحر" اور "شکوۂ مختصر" ان کی روایت پرستی کے اسی رخ کو ظاہر کرتی ہیں، جن میں صرف بینا بیاں ہیں، ایک بے اطمینانی، بے چینی اور گھبراہٹ، اور بس! ان سے کبھی یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ شاعر واقعی روایات کے بندھنوں کو توڑ کر کوئی انقلابی اقدام کرنا چاہتا ہے۔ یہ سب روایات کے آگے بڑی دلیرانہ بے بسی کا اعلان ہیں۔ اس مقام پر ایک نکتہ اور ذہن میں کھٹکتا ہے، خصوصیت کے ساتھ مجاز کے کلام میں، کہ جہاں کہیں انھوں نے کسی باغیانہ آہنگ کا اظہار کیا ہے وہ سرکشی دراصل روایت سے نہیں ہے بلکہ سیاست سے ہے، اپنے زمانے کے سیاسی حالات، استحصال، جبر اور تکبر کے خلاف ہلکا سا اعلان جنگ۔ پھر غیر ملکی و غیر قومی سیاسی نظام کے زیر اثر جو خرابیاں ملکی معاشرے میں پیدا ہو گئی ہیں ان کو دور کرنے کا عزم ہے۔ یہ چھوٹے پیمانے پر ایک قسم کی "اقبالیت" ہے جو شاعر کے صحت مند ذوق اور اسلامی نظر کی دلیل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مجاز کے یہاں وطنیت کا احساس

دوسرے ترقی پسند شعراء سے مختلف اور زیادہ خالص ہے۔ ۱۹۴۷ء میں انھوں نے جس طرح "پہلا جشنِ آزادی" کے عنوان سے ملک کی آزادی کا خیر مقدم کیا وہ بھی ان کی مخصوص وطنیت کا ثبوت ہے۔ اس کی تان ہندوستان سے شروع ہو کر روس پر نہیں ٹوٹتی اور نہ اس میں پرولتاریوں کی اشتراکی اصلاح کا کوئی جذبہ ہے۔ اس میں صرف ملک کے مخصوص لمحۂ حاضر پر مسرت و شادمانی کا اظہار ہے اور آخر میں اس کے مستقبل کے لئے کچھ کرنے کا اشارہ: "یہ انتہا نہیں، آغازِ کارِ مرداں ہے"۔ یہی سبب معلوم ہوتا ہے کہ ۱۹۴۷ء کے بعد ہمیں مجاز کی کوئی ایسی چیز نہیں ملتی جس میں ان کے بپھرنے اور بکھرنے کا عالم نظر آئے۔

مجاز کی مے خواری اور مے نوشی، نگار پسندی اور نگار طرازی، یہ رندانہ جرأتیں کسی طرح خلاف روایت نہیں قرار دی جا سکتیں۔ روایت کا مفہوم صرف مذہبی عقاید و اخلاق نہیں ہیں، نہ ہی کسی فرقے یا طبقے کے مجلسی اصول۔ روایت کا منصب تو کسی معاشرے کے صدیوں کے آزمائے ہوئے ان مذہبی، سماجی، سیاسی اور اقتصادی تجربوں کو حاصل ہوتا ہے جو اپنی افادیت اور استحکام کے لحاظ سے انسانی اقدار کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ ان ہی میں لسانی و ادبی تجربے بھی داخل ہیں اور جیسا کہ میں نے گذشتہ سطور میں وضاحت کی ہے اور آئندہ بھی کروں گا مجاز اس اعتبار سے سراپا روایتی فن کار ہیں، ایک دوسرے زاویہ نگاہ سے، مجاز کی مے خواری و نگار پسندی کو اگر ہماری ادبی

وراثت کے پسِ منظر میں رکھ کر دیکھا جائے تو انھوں نے اُردو شاعری کے روایتی تسلسل کو برقرار رکھنے اور آگے بڑھانے میں زرّیں خدمات انجام دی ہیں۔ ہماری ادبی وراثت کا موضوع تو بہت بڑا اور وسیع ہے جس کے ساتھ انصاف کرنے کے لئے ایک مستقل کتاب یا کم از کم مقالے کی ضرورت ہے۔ مختصر طور پر یہاں اتنا کہا جا سکتا ہے کہ یہ اردو شاعری یا اردو زبان کی بدنصیبی تھی کہ اس کو زندگی کے میدان میں آگے بڑھنے کے لئے ایرانی ادب کے دورِ زوال کی "عیاشی" روایات ملیں جو جام و سبو، غنا و سرود اور معشوق و نگار کی عشرت کوشیوں میں شرابور تھیں اور گو حالی اور دوسرے مصلحین نے تطہیر کی بہت کوشش کی لیکن یہ تگ و دو بعد از وقت بھی تھی اور فضول بھی۔ روایتیں منھ کی کالک تو نہیں کہ دو سکنڈ میں صابن کے جھاگ سے دھو ڈالیں۔ ان کا خون تو آدمی کی رگ رگ میں دوڑتا ہے۔ اب اس کے سوا چارۂ کار نہیں کہ ان کے آگے سرِ تسلیم خم کر دیا جائے۔ لیکن جدّت، صحت اور تحفظ کا تقاضا یہ ہے کہ ان کو کارآمد بنایا جائے۔ جس طرح ایٹم کی قوت اور حقیقت کو تسلیم کر لینے کے بعد اس کی تباہیوں سے بچنے کا ایک ہی راستہ ہے کہ اس کا استعمال امن و فلاح کے لئے کیا جائے۔ ورنہ روایتوں کے اندر ایٹم سے زیادہ طاقت موجود ہے، ان کا مارا سسک سسک کر، ایک بار نہیں، ہزار بار مرتا ہے۔ یہاں جسم ایک سکنڈ میں پگھل نہیں جاتا، روح دائمی اذیت میں مبتلا ہوتی ہے۔ روایات کو راہ مستقیم پر لگانے کی سب سے اچھی اور نتیجہ خیز

مثال اقبالؔ کے یہاں ملتی ہے، جہاں ہمارے فن کاروں کو اقبالؔ سے فن کے بہت سارے نکتے سیکھتے ہیں وہاں ایک زبردست نکتہ یہ بھی ہے۔

مے و معشوق کا ذکر مجازؔ کے یہاں ایک دوسرے انداز سے بھی آیا ہے اور متعین طور پر نہیں کہا جا سکتا کہ یہ صرف روایت پرستی کا نتیجہ ہے یا اس میں کچھ خونِ جگر بھی شامل ہے۔ بہرحال، یہ حقیقت ہے کہ مجازؔ کے کلام میں مثالیت اور ماورائیت کے عناصر جا بجا بکھرے ہوئے ملتے ہیں۔ غزلیں خاص طور پر اور بیشتر ان عناصر کی حامل ہیں جس کے باعث ان کے اندر ایک کیف و نشاط، باریکی، سوز اور بلندی پیدا ہو گئی ہے۔ چند اشعار متفرق ایسی غزلوں سے ملاحظہ ہوں جن کی پوری فضا پر ماورائی لطافت و رفعت کا احساس چھایا ہوا ہے:

کبھی یہ زعم کہ تو مجھ سے چھپ نہیں سکتا
کبھی یہ وہم کہ خود بھی چھپا ہوا ہوں میں

چھپ گئے وہ سازِ ہستی چھیڑ کر اب تو بس آواز ہی آواز ہے

اللہ رے کامیابیِ آوارگانِ عشق
خود گم ہوگئے تو کیا اسے پائے ہوئے تو ہیں

ہم کو رسوا نہ کر زمانے میں بس کہ تیرا ہی راز ہیں ہم لوگ

خود دل میں رہ کے آنکھ سے پردا کرے کوئی
ہاں لطف جب ہے پا کے بھی ڈھونڈا کرے کوئی

رنگینیٔ نقاب میں گم ہو گئی نظر
کیا بے حجابیوں کا تقاضا کرے کوئی

حُسن خود پردہ در ہے کیا کہئے
یہ ہماری نظر ہے کیا کہئے
حُسن ہے اب نہ حسن کے جلوے
اب نظر ہی نظر ہے کیا کہئے

جلوے تھے حلقۂ ہر دامِ نظر سے باہر
میں نے ہر جلوے کو پابندِ نظر جانا تھا

دیکھیں گے ہم بھی کون ہے سجدہ طرازِ شوق
لے سر اٹھا رہے ہیں ترے آستاں سے ہم

لاکھ چھپتے ہو مگر چھپ کے بھی مستور نہیں
تم عجب چیز ہو، نزدیک نہیں، دور نہیں

اور مجاز نے بڑی دیانتداری سے خود ہی بتا دیا ہے کہ "مجاز" کی دنیا "حقیقت نما" بھی ہوتی ہے :

کیا بتا دوں مجاز کی دنیا؟
کچھ حقیقت نما بھی ہوتی ہے

چنانچہ یہی سبب ہے کہ اُردو شاعری کی سب سے زیادہ روایتی صنف غزل کو مجاز نے کچھ نئے رنگ و آہنگ دیئے ہیں۔ غزلوں کے علاوہ اپنی عشقیہ نظموں میں بھی بعض اوقات انھوں نے اپنے محبوب کی توصیف کچھ اس انداز سے کی ہے کہ وہ جسمانی کثافتوں سے کچھ بلند ہوتے لگتا ہے۔ ان کا

معشوق کلاسکی معشوق سے قریب یا زیادہ سے زیادہ اسی کا جدید اڈیشن ہے۔ وہی سادگی و پرکاری، بے خودی و ہشیاری!

تغزل کے علاوہ مجازؔ کی روایت پرستی کا ثبوت اُردو کی کلاسکی ہیئت شاعری کی طرف ان کے رجحان اور ہیئت میں، رنگِ زمانہ کے خلاف، آزاد تجربوں کی جانب سرد مہری سے ملتا ہے۔ ترقی پسند شاعروں میں اِکّا دُکّا ہی لوگ کلاسکی ہیئت کی تنگ نائیوں کو قبول کر کے ان کے حدود کے اندر ہی اپنی تازہ کار طبیعت کے تنوّع کو بروئے کار لانے پر قانع ہوئے ہیں، وہ بھی اتنے فراغِ خاطر اور نشاطِ کار کے ساتھ نہیں جو مجازؔ کا حصہ ہے۔ ردیف وقافیہ کی گراں باری کو کسی تکلف کے بغیر برداشت ہی نہیں، اختیار کر لینا، جبکہ اس بوجھ کو اُتار پھینکنے کے لئے ہر طرح کی ترغیب، بلکہ ترہیب بھی، موجود ہو کسی معمولی ذہن کے بس کی بات نہیں۔ خصوصیت کے ساتھ جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ مجازؔ کے اپنے گروہ میں ان پابندیوں کی خلاف ورزی کو رواج اور امتیاز کا درجہ حاصل تھا تو ہمارا تجسس اور بڑھ جاتا ہے اور ہم یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ وہ شخص جس کی مخصوص بغاوت پسندی کا ڈھنڈورا پیٹا جا رہا ہو آخر اپنے ساتھیوں کے اعتقاد اور اشتہار کے خلاف یہ "بغاوت" کیوں کر بیٹھا اور پھر اتنے اطمینان اور استقلال کے ساتھ جیسے وہ ایک بہت معمولی سی بات کر رہا ہو، جیسے یہی اس کا مزاج ہو؟ "فنی انقلاب" سے اس ذہنی دعملی بغاوت کا جواز صرف روایت پرستی، شدید روایت پرستی میں ملتا ہے اور وہی اس جرأت کی محرک بھی ہے اور

موید بھی۔ اسی نے اس کو اس شوخی پر ابھارا بھی ہے اور سہارا بھی دیا ہے، آخر دم تک! ہمارے کئی ایک ترقی پسند شاعروں نے غزلیں کہی ہیں۔ اچھی، قابلِ قدر اور یادگار غزلیں۔ جن میں انھوں نے فنی روایات کو بھی بڑے سلیقے سے برتا ہے۔ منھ بچکائے بغیر ردیف وقافیہ کے پابند سلاسل رہے ہیں۔ لیکن اس کے برخلاف معاملہ جب نظم کا آگیا ہے تو وہ اس بوجھ کو سہار نہیں سکے، جھنجھلا گئے اور کھل کھیلے اور بعض اوقات اتنے زور سے جیسے تلافیِ مافات کر رہے ہوں۔ کسی وجہ سے بھی، ردیف، قافیے ان کے جذبات کے آزاد بہاؤ میں حائل ہو گئے ہیں۔ دل کی بات کہنے میں ان کو اٹک اٹک جانا پڑا ہے اور انھوں نے زِچ ہو کر اس جُوے کو گلے سے اُتار پھینکا ہے (میں فنی تجربے کا مخالف اور آزاد نظم کا الٰہی دشمن نہیں۔ اگر بات سلیقے اور شعور کے ساتھ کی جائے جیسے فیض کی حسین ترین نظم "تنہائی" جو اُردو ادب ہی نہیں، عالمی ادب کے کلاسکس میں شامل کی جا سکتی ہے)۔ بہرکیف، مجاز کو یہ رکاوٹ، یہ اٹکاؤ کہیں محسوس ہوتا نہیں معلوم ہوتا۔ انھوں نے غزلوں ہی کی طرح نہایت سہولت سے باقافیہ وردیف نظمیں بھی کہی ہیں اور ان میں اپنے جذبات وتاثرات کا جیسا موزوں و موثر اظہار کیا ہے اس کی مثال ترقی پسند شاعری میں بڑی مشکل سے ملتی ہے۔ یہاں پر یہ سمجھنا غلط ہے کہ ان کی نظمیں غزل نما ہوں گی۔ انھوں نے فنی لحاظ سے بڑی کامیاب نظمیں بھی کہی ہیں، جن میں ترتیب، تعمیر اور ارتقا کا پورا فنی حسن جلوہ گر ہے (مجاز سے پہلے اقبال کو بھی اپنے مرتب اظہارِ خیال کے لئے کسی "آزادی" کی ضرورت

نہیں محسوس ہوئی تھی۔ انھوں نے اپنے وسیع و عمیق ذہن کی تمام پیچیدگیوں کو ردیف و قافیہ کی گرہوں میں ہی حل کر دیا)۔

اس سرا پا روایت پرستی سے ثابت ہوتا ہے کہ جدید شعرا میں سب سے زیادہ تاریخی حس (Historical Sense) مجازؔ کو حاصل تھی۔ فن کے لازوال اور آفاقی ہونے کا سب سے زیادہ احساس ان کو تھا۔ اس کے زمان و مکان کی قیود سے بالا ہونے کا سب سے زیادہ شعور بھی وہی رکھتے تھے۔ ماضی، حال اور مستقبل کے ناگزیر تسلسل اور سب سے بڑھ کر ماضی کے ایک تخلیقی اور قدر آفریں قوت کی حیثیت سے موجود اور رواں دواں ہونے کا عرفان انھیں دوسرے ترقی پسند شعراء سے زیادہ ملا تھا۔ اسی معنی میں وہ "روایتی" تھے۔

اس وقت اردو شاعری میں دو قسم کے رجحانات پائے جاتے ہیں، کلاسکی اور رومانی، گرچہ یہ تقسیم پورے طور پر جامع و مانع نہیں، پھر بھی مواد اور ہیئت کے عام اور اکثر پہلوؤں کو مدِّ نظر رکھتے ہوئے بڑی حد تک صحیح ہے۔ جدید دور میں پہلی جماعت میں اقبالؔ، چکبستؔ، شادؔ، حسرتؔ، فانیؔ، اصغرؔ، جگرؔ، جوشؔ، حفیظؔ اور فراقؔ وغیرہ کے نام آتے ہیں اور دوسرے گروہ کے نمائندے فیضؔ، راشدؔ، سردارؔ، ساحرؔ، ندیمؔ، میراجیؔ، مجروحؔ، جاں نثار اخترؔ اور کسی حد تک جذبیؔ وغیرہ ہیں۔ مجازؔ کا کردار کچھ "اعرافی" قسم کا ہے لیکن ان کے فن اور اساسی تصورات کا میلان پہلے طبقے کی طرف ہے۔ ان کی حسن پرستی اور حسن کاری کلاسکی ادب سے زیادہ قریب ہے اور گو مجازؔ ذہنی اعتبار سے کچھ نابالغ سے آدمی ہیں مگر ان کے کلام کے کلاسکی

عناصر انھیں زندہ رکھیں گے۔ اس لئے کہ نابالغی اور نوخیزی بھی بہرحال زندگی کا ایک دَور ہے اور سب سے پُر مسرت دَور اور اسی لحاظ سے اصحابِ ذوق اشعارِ مجازؔ میں اپنے جذبات کی تسکین کا سامان پائیں گے۔ ہر نئی نسل ان کی جانب مائل ہوگی اور اپنے نوجوان ذہن کے لئے حیرت و مسرت کے سامان بہم پائے گی۔ مجازؔ کے اشعار میں نورس کلی اور چٹکتے ہوئے غنچے کا روپ رنگ، مہک، لہک اور تازگی ہے اور یہ نوخیز جلوے دامنِ دل کو ہمیشہ اپنی طرف کھینچتے رہیں گے۔

(۱۹۵۷ء)

افسانے میں تکنیک

افسانہ ایک لچک دار لفظ ہے۔ داستان، ناول اور مختصر افسانے کی کسی قسم پر بھی اس کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ سرگذشت آدم (Anthropology-) اور خود نوشت سوانح عمری بھی اس کے دائرے سے خارج نہیں۔ پھر ایسی ہندو صنف ادب کا کوئی نظام عقاید کس طرح منضبط کیا جائے؟ افسانے کے متعلق یہ مسئلہ میرے ذہن کی اپج نہیں، یہ ایک آفاقی مسئلہ ہے جس کو نہ کوئی افسانے کا ناقد حل کر سکا ہے اور نہ کسی افسانہ نگار نے اس کی وجہ سے اپنی تخلیق روکی ہے۔ میرے خیال میں ناقد مجبور ہے اور افسانہ نگار نے اپنی مختاری کا صحیح ثبوت دیا ہے۔ بہرحال یہ کہہ کر افسانے کی چوحدی کی پہلی سمت معین کر دوں کہ اس وقت زیر بحث ہے مختصر افسانہ۔

یوں تو مختصر افسانے کی بے شمار تعریفیں کی گئی ہیں، اتنی کہ کثرت تعبیر سے خواب پریشاں ہو گیا ہے، لیکن اگر ہم ان تمام تعریفوں کا عملی خلاصہ کر کے بحث کو آسان اور قابل فہم بنانا چاہیں تو اس سلسلے میں ڈرایڈن،

اسٹیونسن اور جوایس کے تین مختصر خیال انگیز مقولوں کو پیش کر دینا کافی ہو گا۔ ڈرایڈن ناقد افسانہ نہیں، نہ افسانہ نگار ہے، مگر چاسر کی منظوم کہانیوں کے متعلق اس نے جو بات کہی ہے وہ بیک وقت افسانے کی جامع تعریف بھی ہے اور سب سے خیال انگیز تنقید بھی۔ وہ کہتا ہے "یہ خدائی وفور ہے" (*Here is God's plenty*)۔ یہ واقعہ ہے کہ افسانے کا تنوع کسی طرح اتحادِ اربعہ (اتحادِ زماں، اتحادِ مکاں، اتحادِ عمل اور اتحادِ تاثر) کے گھیرے میں بند نہیں ہو پاتا۔ افسانے کی کثیر الخیالی ہر جامد و حادث سے بالا ہے۔ ایک کہانی سے ہمارے تاثر کی رَد کسی بھی سانچے میں باندھی نہیں جا سکتی۔ دوسری اصناف ادب سے زیادہ افسانہ تخیل کی پیداوار ہے اور تخیل کی فراوانی، بوقلمونی اور آزادروی ضرب المثل ہے۔ یہاں سوال اٹھ سکتا ہے کہ ادب کی تخلیق تخیل کی تنظیم ہی سے عمل میں آتی ہے۔ ادب کی گرفت میں تخیل کے انتشار کو بہرحال کسی نہ کسی نوعیت کا ارتکاز دینا ہی ہو گا۔ لیکن اصل مسئلہ تو یہی ہے کہ آخر یہ نوعیت کیا ہو، اور کیا نہیں ہو، اور کیوں نہیں ہو، کیسے نہیں ہو؟ مطلب یہ کہ افسانے کی منفی حدود کا تعیّن اس کے مثبت اصول کی توضیح سے بھی زیادہ مشکل ہے اور جب تک یہ توضیح و تعیین نہیں ہو جاتی افسانے کی کوئی مخصوص واجب العمل تکنیک مرتب نہیں ہو پاتی۔ تو کیا ہم یہ سمجھ لیں کہ افسانے کی کوئی تکنیک ہے ہی نہیں یا ہو ہی نہیں سکتی؟ ایسا سوچنا غیر تنقیدی فعل ہو گا۔ اس لئے کہ افسانہ بہرحال ایک متعین صنف ادب ہے اور اس کے کچھ نہ کچھ اصول و حدود ہونے چاہئیں۔

لیکن اصول وحدود کے متعلق کچھ لکھنے سے پہلے ان اصول وحدود کے وجود اور اہمیت کے متعلق عہد حاضر کے دو بڑے افسانہ نگاروں کے متخالف نقطۂ نظر کو جان لینا چاہئے۔ اسٹیونسن ڈرائیڈن کے برعکس افسانے میں خدائی دفور کا قائل نہیں۔ اس کے قول کے مطابق افسانہ "ارادی صنعت" یا تصنع (Deliberate artifice) ہے۔ اسی قول کا دوسرا حصہ یہ ہے کہ افسانے کا فن "تکلیف دہ دباؤ" (Painful Suppression) کا نتیجہ ہے۔ یعنی اسٹیونسن کے بقول افسانہ نگاری بڑے پتّے ماری کا کام ہے، بڑی قربانیاں چاہتا ہے، بڑا زہد اور تقویٰ۔ فن کار کو باشعور ہی نہیں، چوکنّا رہنا چاہئے۔ اپنی ذہنی ترنگ کو دبا کر بڑے گمبھیر انداز میں ایک ننھّی مُنّی سی، سُبک، سڈول چیز گڑھنی چاہئے، جو نوزائیدہ بچّے کے بجائے مشین میں ڈھلا ہوا گڈّا معلوم ہو۔ جیمس جوائس اس مشینی نقطۂ نظر سے اپنی بیزاری کا اعلان کرتا ہے۔ اس کے خیال میں پارۂ فن کے اندر "محسوس زندگی کا احساس" (Sense of Felt life) پایا جانا چاہئے۔ یعنی افسانے کی خصوصیت یہ ہو کہ وہ زندگی کی طرح دھڑکتا ہوا ہو، اس طرح کہ ہمیں بھی زندگی کی چھوت لگ جائے۔ ایک کہانی کا تاثر اتنا ہی زندہ ہونا چاہئے جتنا زندگی کا کوئی عملی تجربہ ہوتا ہے۔ کہانی پڑھ کر ہمارے شعور اور لاشعور میں وہی کھڑکھڑاہٹ پیدا ہو جائے جو مثلاً کسی سے پیار کرکے ہوتی ہے، کسی کو چھو کر کے، کسی کو چوم کر کے، زندگی کا لمس، روحانی وجسمانی حواس کی تسکین یا تحریک — یہ ہے وہ تاثیر یا تاثر جو جوائس افسانے سے چاہتا ہے۔

اب ہم بحث کے پیچیدہ مرحلے پر پہنچ گئے ہیں۔ ایک طرف اسٹیونسن کی ثنویت ہے، دوسری جانب جوائس کی واقعیت یا فطریت۔ ہم دونوں میں سے کس کو اپنائیں یا ہمیں کس کو اپنانا چاہیے؟ ترک و اختیار کا حق تو ہمیں ہر طرح ہے، مگر بات اتنی آسان نہیں۔ دراصل یہ دونوں نقطۂ نظر ادبیات میں دو متخالف طرزِ فکر یا مدرسۂ فکر کے نمائندے ہیں۔ کسی صنف ادب یا پارۂ فن کے متعلق سوچ بچار کے دو طریقے ہیں۔ ایک ہیئت پر زور دیتا ہے، دوسرا مواد پر ــ اور یہ فیصلہ محال ہے کہ دونوں میں کون صحیح یا صحیح تر ہے۔ میرے خیال میں اس معاملے میں کوئی مستقل رائے مناسب نہیں۔ یہ درحقیقت ایک تغیر پذیر چیز ہے۔ ہر دور اور اس کے رجحان کے مطابق مواد اور ہیئت کی اضافی اہمیت کم اور بیش ہوتی رہی ہے۔ ویسے ایک نقطۂ اشتراک کی جستجو میں ہم دو ادبی قدروں کی تعیین و توضیح یہاں کر لے سکتے ہیں۔ اس لیے کہ یہ ہر ادبی تنقید کے لیے اساسی اہمیت رکھتی ہیں۔ ایک تو یہی کہ فن کا رشتہ بہر حال زندگی سے استوار رہنا چاہیے۔ دوسرے یہ کہ فن بجائے خود زندگی نہیں ہے، یہ زندگی کی ایک 'ہیئت' ہے۔ ایک تصویر اور تعبیر۔ اس میں زندگی کی حرارت اور صنعتی گرفت دونوں ہونی چاہیے۔ ورنہ ادب پارہ یا تو مردہ ہوگا یا بے ادب ــ اور یہ دونوں ہی نقص ہے، مرض ہے۔ جس کی موجودگی نہ زندگی کو گوارہ ہو سکتی ہے نہ ادب کو۔

افسانے میں تکنیک کے موضوعِ خاص پر آنے سے پہلے ہم اپنے آپ کو عصر حاضر کے شعور سے ذرا اور قریب کر لیں تو بہتر ہو۔ ادیپر ڈرالڈنی،

اسٹیونسن اور جوائس کی جو تین رائیں میں نے بیان کی ہیں ان کے مطالعے اور ان پر غور سے ہمیں ادبی تنقید میں ایک تاریخی شعور ملتا ہے، اس سے تنقیدی بصیرت کے نشیب و فراز بھی معلوم ہوتے ہیں۔ یہ تو ہم جانتے ہی ہیں کہ مذکور انگریزی ادبا تاریخی ترتیب میں ایک دوسرے سے علیحدہ ہیں۔ سب سے پہلے اٹھارھویں صدی میں ڈرایڈن نے افسانے میں "خدائی وفور" کا سراغ لگایا، اس کے بعد انیسویں صدی کے اواخر میں اسٹیونسن نے اس وفور کی تقلیل کر کے ایک قسم کی میناکاری پر زور دیا۔ سب سے آخر ہمارے دور میں جوائس نے صرف احساس حیات کو معیار ٹھہرا دیا۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ افسانے میں تکنیک کے متعلق تازہ ترین نقطۂ نظر یہی ہے کہ افسانے کی کوئی متعین، واجب العمل تکنیک نہیں۔ سوا اس خیال عام کے کہ مختصر افسانے کو تھوڑے حجم کے اندر زندگی کا کوئی ایک جلوہ، کوئی ایک عشوہ اس طرح دکھا دینا چاہیے کہ وقتی طور پر نظر دوسرے بے شمار جلووں اور عشووں کی طرف نہیں بڑھنے۔ صرف اسی ایک ادا پر ٹک جاتے — میں بھی یہی سمجھتا ہوں کہ اس ایک وحدت اصلی کے علاوہ دوسری عائد کی گئی وحدتیں (زمان و مکان و عمل) فضول، لاحاصل اور ناقابل عمل ہیں۔ تاثر کی یکتائی مختصر افسانے کے ہیئتی اِتکاز کے لیے کافی ہے۔ زمان و مکان کی اِکائیاں تمدن کی بڑھتی ہوئی پیچیدگیوں کی متحمل نہیں ہو سکتیں اور تہذیب کے دھارے پر بند باندھنے کی حماقت کم از کم ادب کو نہیں کرنی چاہیے (حاضر افسانہ نگاری میں "سیلان شعور" (Stream of Consciousness) کا عنصر زمان و مکان کی ہر

وحدت کو کھلا ہوا چیلنج ہے جس کا کوئی جواب متصور نہیں)۔

افسانے کے عناصرِ ترکیبی تین ہیں : پلاٹ، موضوع، اسلوب۔ اور افسانے کی تکنیک اگر کچھ ہے تو وہ ان ہی تینوں اور ان کی مجموعی ترتیب سے عبارت ہے۔ سوال یہی ہے کہ افسانے کے پلاٹ، موضوع اور اسلوب کا کوئی خاص امتیازی وصف ہے کہ نہیں اور ہے تو کیا کچھ ہو سکتا ہے؟ میرے خیال میں اس سلسلے میں کوئی ایک بندھی ٹکی بات کہنی ممکن اور موزوں نہیں۔ ہمارے ہی ادب میں ایک طرف راجندر سنگھ بیدی ہیں اور دوسری جانب کرشن چندر، پھر سعادت حسن منٹو اور اختر اورینوی ہیں۔ اب ان چار منفرد افسانہ نگاروں کے درمیان کسی تکنیکی مماثلت کی جستجو فضول ہی ہے۔ پلاٹ، موضوع اور اسلوب کسی بھی نقطے پر یہ ایک دوسرے سے مل نہیں پاتے۔ بالخصوص اگر بیدی اور باقی تینوں کا تقابل کیا جائے تو فرق واضح ہو جاتا ہے اور اس تقابل میں بیدی کو دوسروں پر محض اس لئے ترجیح نہیں دی جا سکتی کہ انھوں نے تکنیکی معیار سے بڑے سجیلے فن پارے ڈھالے ہیں۔ اس لئے کہ تکنیکی معیار ایک وہی نہیں ہے جو بیدی کا مطمحِ نظر رہا ہے۔ یہاں ایک سے ایک زیادہ معیار ہیں، بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ ہر بالغ افسانہ نگار اپنے اندازِ نظر (Vision) کے مطابق اپنے تخیلی پیکروں کے منفرد لباس آپ تیار کرتا ہے۔ یہاں صرف اپنی اپنی 'کاٹ' ہی نہیں ہوتی، بلکہ پہننے یا پہنانے والے کے مخصوص تخیل کے لحاظ سے 'وضع' تک بدل جاتی ہے۔

بہر حال، ہر افسانے کا کوئی پلاٹ ہوتا ہے جو باقی عناصر کے لئے

سانچے کا کام کرتا ہے۔ پلاٹ کی کوئی ایک شکل نہیں ۔ یہ سادہ بھی ہوتا ہے اور پیچیدہ بھی ۔ پیچیدگی کی بے شمار صورتیں ہیں، ان صورتوں کی تعیین فن کار کے انداز نظر کے مطابق ہوتی ہے اور ایک فن کار کا انداز نظر بھی ہمیشہ ایک ہی نہیں ہوتا، مختلف اوقات میں بدلتا رہتا ہے (انداز نظر نظریئے سے مختلف چیز ہے۔ نظریہ لمحاتی نہیں ہوتا۔ نہ اس کا تعلق فن کی ہیئت سے راست ہے) اس اعتبار سے پلاٹ کا کوئی ایک نہج نہیں۔ مبہم طریقے پر صرف پلاٹ کا وجود شرط ہے۔ اس لئے کہ بیان کے لئے کوئی نہ کوئی ماجرا تو ہونا ہی چاہیے۔ اب یہ ماجرا کس قماش اور تناسب کا ہو، یہ بات افسانہ نگار کے انداز نظر اور موقع الہام پر منحصر ہے۔ پلاٹ کی نوعتیں بھی مختلف ہوتی ہیں۔ رومانی، سماجی، فلسفیانہ، نفسیاتی اور جاسوسی۔ درحقیقت پلاٹ کی نوعیت بجائے خود کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔ قابل لحاظ چیز پیش کش اور برتاؤ ہے۔ پلاٹ کے ذریعہ افسانہ نگار صرف اپنے کام کی حدیں اور لکیریں بنا لیتا ہے، ایک نقشہ اور منصوبہ تیار کرتا ہے۔ تعمیر بعد کے اعمال سے ہوتی ہے۔ آغاز، ارتقا اور عروج (یا تقابل عروج) کے مرحلے فن کار کے اصلی شغل کے طالب ہیں۔

افسانے کا اپنا کوئی موضوع نہیں۔ قد و گیسو سے دار و رسن تک کوئی مضمون بھی کہانی کا موضوع بن سکتا ہے اور صرف کہانی کا نہیں۔ اس پر شاعری، ناول اور انشائیے سبھی کا یکساں حق ہے۔ امتیازی بات صرف اتنی ہے کہ کوئی ایک ہی موضوع نشانۂ نظر ہونا چاہیے۔ زندگی کی کوئی ایک ادا، ایک ہی جلوہ قاری کے ذہن پر اپنا نقش بٹھائے۔ ویسے تو مشاہدے اور مطالعے میں بے شمار جلوے آتے ہیں جن سے نہ فن کار دامن بچا سکتا ہے نہ قاری۔

کائنات کا ہر ذرّہ اپنے پیچ وخم رکھتا ہے، حیات کا ہر ٹکڑا چند در چند نہوں کا سرمایہ دار ہے۔ ہم ایک فقرہ بھی لکھیں اور پڑھیں گے تو اس کا ایک ہی معنی نہیں ہوگا۔ فن کار کا ہر جملہ خیال انگیز ہوتا ہے۔ اس میں مفہوم کی ایک دنیا آباد ہوتی ہے۔ ایک حسّاس شخص کے ذہن پر زندگی کا ہر چھوٹا بڑا تجربہ (عملی ہو یا کتابی) مفہوم ومعنی کے 'عالمین' کا دروازہ کھولتا ہے۔ لہٰذا کہانی سے وحدت موضوع کا اس معنی میں مطالبہ کرنا مہمل ہے کہ اس کے اندر ایک سے زیادہ قسم کے تاثر کی گنجائش رہے ہی نہیں۔ اس سلسلے میں محاکاتی (Allegorical) افسانے خاص کر قابل غور ہیں۔ پھر آج کل اشاریت (Symbolism) کا رجحان تو ایسا کثیر المقاصد ہے کہ بعض اوقات موضوع ایک گورکھ دھندا بن کے رہ جاتا ہے، دیوانے کا خواب ؏

ایک معمّہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا

بہرحال، اصل قابل لحاظ امر یہ ہے کہ افسانے کی پوری قماش ایک مرکزی نقطے پر استوار ہو، ایک بنیادی خیال ایسا ہو جس کے گرد ہی کہانی کا پورا تار و پود تیار ہو۔ کہانی ختم کر کے جو کیفیت ہمارے ذہن پر مرتب ہو اس میں بہتری جزئیات کے درمیان ایک غالب عنصر صاف ابھرا ہوا محسوس ہو، جیسے چھوٹے چھوٹے میناروں کے درمیان وسطی گنبد نمایاں ہوتا ہے، یہاں تک کہ مینارے صرف اسی گنبد کی شان کو بڑھانے کے لئے رہ جاتے ہیں۔ ان کا وجود اضافی ہوتا ہے، مطلق ہستی گنبد کی ہوتی ہے۔ اسی طرح افسانہ نگار ایک تاج محل تعمیر کرتا ہے جس میں اس کا موضوع و مقصود تو ایک گنبدِ اعلیٰ ہوتا ہے مگر اس گنبد کو حسین و موثر بنانے کے لئے وہ

گنبد کے تناسب سے اردگرد چھوٹے چھوٹے میناروں کا ایک جال سا بُن دیتا ہے۔ ایک چھوٹے سے مینار سے وہ ابتدا کرتا ہے، پھر جیسے جیسے وہ آگے بڑھتا ہے، میناروں کی تعداد کے ساتھ ساتھ ایک خاص تناسب سے منزل بہ منزل ان کی اونچائی بڑھتی جاتی ہے، یہاں تک کہ ارتقا کا عروج ایک عظیم الشان گنبد پر ہوتا ہے جس کے کیف و کم کے سامنے پچھلے تمام مینارے ماند پڑ جاتے ہیں۔ یہ ہے افسانے میں موضوع کی انفرادیت اور اہمیت۔

کہانی کا اسلوب سب سے دل چسپ مبحث ہے۔ اس معاملے میں اکثر تفریط سے کام لیا گیا ہے۔ لوگ کہانی کو نثر کی غزل سمجھ کر زبان میں سادگی (و پرکاری) کا مطالبہ کرتے ہیں، روزمرہ کا لوچ اور روانی چاہتے ہیں۔ میرے خیال میں غزل ہی کی طرح افسانے کی بھی کوئی خاص زبان نہیں۔ غالب نے اس سلسلے میں جو اصول پیش کیا ہے وہ تنقیدی اعتبار سے موزوں ترین ہے ؎

نالہ پابندِ نَے نہیں ہے
فریاد کی کوئی لَے نہیں ہے

افسانوی اسلوب کا موجود تنوع اسی حقیقت کی نشان دہی کرتا ہے۔ یہاں اختر اورینوی کی تہہ داری، سہیل عظیم آبادی کا سپاٹ پن اور شکیل مظفرپوری کی بلیغ سلاست، تینوں طرزِ تحریر کی یکساں معنویت ہے (اختر و سہیل کی انفرادیت کے تو تمام اربابِ نقد و ادب معترف ہیں، شکیل کے جوہر سے بھی ان کو واقف ہونا چاہئے۔ مجھے اس اقرار میں کوئی تامل نہیں کہ جدید ترین

افسانہ نگاروں میں ش مظفر پوری اے۔حمید کے ساتھ ہی خصوصی امتیاز کے مستحق ہیں۔ بلکہ جہاں تک اسلوب کا تعلق ہے ان کی سادگی و پرکاری بیدیؔ، کرشن، منٹو، عصمت، اختر، سہیل، احمد ندیم قاسمی اور علی عباس حسینی سبھوں کے مقابلے میں لاجواب ہے۔ میرا تو خیال ہے کہ افسانے کی اپنی کوئی زبان اگر ہو سکتی ہے تو اس کا سب سے منجھا ہوا نمونہ ش کی تحریر ہے۔ یہ رائے میں نے ش کے پہلے مجموعے کے بعد لکھے گئے افسانوں کی بنا پر قائم کی ہے۔ ان کا دوسرا مجموعہ میرے علم میں ہنوز مرتب نہیں ہوا، جو بہت جلد ہونا چاہیئے تاکہ ان کے فن کی صحیح اور پوری نمائندگی ہو)۔ تو فریاد کی کوئی لے نہیں ہے، افسانے کی کوئی ہموار زبان نہیں ہے۔ لیکن افسانوی اسلوب میں ایک اصل الاصول کی رعایت تو بہر حال ضروری ہے۔ یعنی حقیقت پسندی، واقعیت اور فطریت۔ نکتہ یہ ہے کہ قصّے کے بیان و اظہار میں دو پہلو ہوتے ہیں۔ ایک افسانہ نگار کا اپنا بیان، دوسرے کرداروں کی گفتگو۔ چنانچہ جہاں تک فضا اور واقعات کو قلم بند کرنے کا تعلق ہے یا اس فضا اور واقعات پر تبصرہ کرنا ہے، اس معاملے میں اسلوب آزاد اور رنگ بہ رنگ ہے۔ ہر فن کار اپنی اپنی شخصیت کا آہنگ پیش کرتا ہے۔ سہیل کی لَے دھیمی ہے، اختر بلند بانگ ہیں۔ سہیل سیدھے سادے قلیل انداز پر اکتفا کرتے ہیں، اختر کے یہاں پیچیدگی، رنگینی اور وفور ہے۔ کرشن اور اختر دونوں کبھی کبھی شاعری بھی کر جاتے ہیں، بیدیؔ اور منٹو ہمیشہ ٹھیٹ نثر نگار رہتے ہیں اور دونوں طبقوں میں کسی کے لئے محض اس حد تک کوئی وجہ امتیاز نہیں۔ یہ اپنی اپنی شخصیت کے پیچ وخم ہیں جن سے گریز بھی

ان کا معکوس اظہار ہی ہے ۔

اسلوب کا دوسرا پہلو کرداروں کی آپس کی بات چیت ہے، ان کا باہمی میل جول، لین دین ہے اور ان کے اس عمل اور ردّ عمل سے پیدا ہونے والی مخصوص انسانی فضا ہے۔ افسانوی اسلوب کی اصل آزمائش اسی مکالمے اور ارتقا سے عہدہ برآ ہونے میں ہے۔ اس مرحلے میں افسانہ نگار سے ہمارا فنّی مطالبہ یہی ہے کہ وہ اپنی پیش کش سے ہمیں اپنے بیان کی صداقت کا قائل کر دے۔ یہ افسانے اور حقیقت کا عجیب وغریب میل ہے۔ افسانہ (قول محال کے طور پر) سب سے زیادہ حقیقت پسند صنف ادب ہے۔ نظم میں تو ہم جنت و جہنم کے طبقوں کا مشاہدہ کر سکتے ہیں، مگر افسانے میں "طبقات الارض" سے آگے بڑھنا ہمارے "ایمان و یقین" کے لئے خطرناک ہے، بہرکیف، کرداروں اور ان کی انسانی فضا کی پیش کش میں افسانہ نگار کو مطلقاً معروضی انداز اختیار کرنا پڑے گا۔ اپنی شخصیت کے بجائے کردار اور اس کے ماحول کی شخصیت کا اظہار کرنا پڑے گا۔ مزدور، سرمایہ دار، متوسط طبقہ، عالم، جاہل، مرد و عورت وغیرہ ٹائپ کی اپنی اپنی گفتار اور لہجے ہوں گے۔ عصمت چغتائی کا مخصوص امتیاز ان کے اسلوب کی نسائیت ہی ہے۔ اس لئے کہ انھوں نے طبقۂ نسواں ہی کو اپنا موضوع بنایا ہے۔

افسانے کی تکنیک کے سلسلے میں اس کی ہیئتی تعمیر کا ذکر بھی کیا جاتا ہے جس کا تذکرہ اس مضمون میں ضمنی طور پر ایک دو جگہ ہو بھی چکا ہے یعنی ابتدا، ارتقا اور عروج۔ لیکن تکنیک کا یہ پہلو افسانے کے لئے نہ امتیازی ہے،

نا اصلی۔ یہ ترتیب تو ہر ادبی تخلیق کے لئے عام ہے۔ نقطۂ آغاز، وسط اور انتہا کے بغیر کسی ادب پارے کا خاکہ ذہن میں نہیں آتا۔ اس کے علاوہ مذکورہ ترتیب بھی ہموار نہیں۔ کبھی افسانہ عروج سے شروع ہوتا ہے۔ مگر اس سے انکار نہیں کہ بہر حال عروج کی تخلیق یا افسانے کی فنی تکمیل ایک تدریج اور ترتیب کے ساتھ ہی بروئے عمل آتی ہے۔ نقطۂ آغاز جو بھی ہو، ایک اختتام تک بہر حال اس کو پہنچنا ہے۔ خواہ یہ اختتام خود نقطۂ آغاز ہی کیوں نہ ہو، رفتار خط مستقیم ہی میں نہیں ہوتی منحنی میں بھی ہوتی ہے۔ حاصل کلام یہ کہ افسانے کے اندر ایک تخلیقی ارتقا (Creative Progression) بہر حال ہوتا ہے یا ہونا چاہیے۔ ایک کل کے اجزا میں کسی نہ کسی ڈھب کا منطقی ربط و ضبط ضروری ہے۔ حسن ہمیشہ متناسب اور مربوط ہوتا ہے۔ انتشار بدہیئتی ہے۔ چنانچہ سب سے عظیم فن لطیف ادب کی ایک صنف افسانے کو بھی بے ڈول نہیں سڈول ہونا چاہیئے۔ فن ایک تعمیر ہے، چاہے وہ تاج محل ہو یا ممتاز و شاہجہاں کے پیار کی کہانی، اس کو بہر صورت ایک بنیاد سے اٹھ کر چوٹی تک پہنچنا ہے۔ کہانی کے مختلف حصوں کے درمیان ربط و ارتقا کی معلوم یا نامعلوم کیفیت کا احساس کیا جانا لازمی ہے۔

(سنہ ۶۰)

مولانا ابوالکلام کے اسلوب کی
چند نادر خصوصیتیں

مولانا ابوالکلام نے بچپن میں اپنا تخلص آزاد ممکن ہے اسی لئے رکھا ہو کہ حروف تہجی کے اعتبار سے گلدستوں میں ان کا نام سب سے پہلے چھپے۔ لیکن یہ بات یقیناً سمجھ میں آتی ہے کہ بلوغ کو پہنچ کر بھی اُس پُرمعنی تخلص کو انھوں نے اس لئے قائم رکھا کہ اتفاق سے یہ ان کی پوری شخصیت کا اشاریہ بن گیا تھا۔ مولانا آزاد نے جو ہندوستان کی آزادی میں حصّہ لیا وہ دراصل عروج تھا ماقبل کی ان تمام آزادیوں کا جو انھوں نے زندگی کی ہر اس راہ میں انجام دیں جس پر ان کے قدم پڑے۔ مولانا کی دلچسپیوں اور کارگزاریوں کے نقش متنوع علوم و فنون پر ثبت ہیں۔ اُردو کا فنی ادب بھی اس ابرِ کرم کے چھینٹوں سے فیض یاب ہوا۔ گاہ گاہ اور بیشتر نوعمری کے اشعار کے علاوہ انھوں نے تاریخی و تخلیقی، بیشتر اول الذکر افسانے بھی لکھے اور پُرلطف سیاسی طنزیات کے نمونے بھی پیش کئے۔ بعض اوقات بیش قیمت ادبی تحقیقات

خصوصاً مرزا غالبؔ پر، کے بھی دریا بہائے اور مکتوب کی شکل میں ان کے انشائیے تو ہمارے ادب کا کلاسکی سرمایہ ہیں۔ لیکن ابو الکلام کا سب سے بڑا ادبی کارنامہ ان کے طرفہ اسلوب کو سمجھا جاتا ہے۔

مولانا آزاد کے اسلوب پر ابھی تک جو بحث ہوئی ہے اس کا خلاصہ یہ ہے:۔

انھوں نے اُردو میں ایک ایسے اسلوب کو مکمل کیا جو فارسی اور عربی علامتوں سے گراں بار تھا اور اسی لئے گراں بہا، اور یہ گرانی گنجینے کی چیز ہے اور عظیم چیز ہے، مگر اُردو زبان کے لئے یہ کوئی اچھی اور مفید بات نہیں ہے۔ اس سے اُردو زبان کی اس سہل روایت کو جھٹکا لگا جو سرسید اور حالی سے چلی تھی اور یہ ایک ایسا صدمہ ہے جس نے زبان کی افادیت کو مجروح کیا۔ حیرت ہے کہ اس طرح کی باتیں چند فرومایہ اشخاص کی بکواس نہیں۔ اُردو کے بڑے بڑے ادیبوں اور ناقدوں کا فتویٰ ہے۔ میرے خیال میں اسلوب کے متعلق یہ نقطۂ نظر حکیمانہ نہیں۔ غالباً یہ اس ذہنی خلجان کا نتیجہ ہے جس سے اُردو کے لئے موجودہ ہندوستان کی بحرانی فضا میں اہل اُردو دوچار ہیں۔ وہ اس وقت غیر شعوری طور پر دفاعی انداز اختیار کر رہے ہیں۔ کچھ عرصہ کے لئے ادبی ارتقا سے صرف نظر کر کے وہ اپنی توجہ لسانی تحفظ پر مرکوز کرنا چاہتے ہیں۔ وہ چاہتے ہیں کہ بھارت کی دوسری زبانوں کے مقابلہ میں اُردو کو اتنا سہل اور سستا بنا دیں کہ وہ بھارت کی اَن پڑھ جنتا کی بولی بن جائے۔ اس تحریک کے پیچھے جو جذبہ ہے اس کے خلوص سے انکار ممکن نہیں۔ بلکہ کہا جا سکتا ہے کہ لسانی تاریخ

کا یہ بھی ایک ناگزیر دور ہے اور ایسے مرحلے یا مثالیں بارہا پیش آتی ہیں
سودا اور میر کے بعد نظیر اکبرآبادی کا کردار بھی ابھرتا ہے، خواہ وہ عمل ہو
یا ردِ عمل۔ اکبر اور شاد کے زمانے میں اسماعیل میرٹھی بھی ہوتے ہیں۔ غالب
کے سائے میں داغ بھی پرورش پاتے ہیں، تو شبلی اور ابوالکلام کے بعد
اگر "لسانی تطہیر" کا رجحان پیدا ہو جائے تو تعجب کی بات نہیں اور یہ عمل تطہیر
اگر مقدس جنگ کی صورت میں نہ ہو اور براہ راست صرف لسانی کاروبار
تک محدود رہے، ادب اور ادبی تنقید اس کی زد میں نہ آجائیں تو اس کے
خاصے فوائد بھی ہیں۔ لیکن جہاں تک ادب کے پیرائے میں ذہنی تخلیقات
کا تعلق ہے اس معاملے میں "تطہیر" بالخصوص لسانی تطہیر نام اور کام کی کوئی
چیز اسی طرح خطرناک ہے جیسے سیاسی اور سماجی دائرے میں "روسی تطہیر"
ہوا کرتی ہے۔ خاص کر جب معاملہ کسی جینیس، عظیم جینیس (Genius)
کے اظہار کا ہو۔ ہر شخص کی اپنی مخصوص ذہنی قماش ہوتی ہے، مخصوص طرز
تخیل ہوتا ہے اور اسی اعتبار سے اس کا مخصوص اسلوب ہوتا ہے۔
ذہن کا شعلہ جس رنگ کا ہوگا اسلوب کی قندیل سے بھی لازماً وہی رنگ
جھلکے گا۔ مختلف ذہنوں کے مختلف اسلوب ہوں گے۔ پیچیدہ و سادہ،
نرم و تند اور اس اختلاف سے ادب میں تنوع اور زبان میں وفور پیدا
ہوگا۔ ہر ادیب قاری کو سامنے رکھ کر نہیں لکھتا۔ کچھ ادبا اپنی خودی کا
اظہار کرنا چاہتے ہیں، بلکہ جو ادیب قاری کو سامنے رکھتے بھی ہیں وہ بھی خود
کو نظر انداز نہیں کر پاتے (دوسری جانب اپنی خودی کا اظہار کرنے والے
صالح ادبا بھی دوسروں کی خودی کو نظر انداز نہیں کرتے) ادبی طرزِ اظہار

میں اس "خود پسندی" سے صرف ادبی ارتقا ہی نہیں صادر ہوتا، لسانی ترقی بھی ہو جاتی ہے۔ یہی زبان کی عوامی مقبولیت اور کاروباری وسعت تو ادبی تخلیقات کے علاوہ زبان میں ہونے والی دوسری سرگرمیوں، صحافتی وغیرہ کے ذریعہ یہ کام انجام پاتا رہتا ہے اور اس صورت میں نچلی سطح کی ان لسانی کارگزاریوں سے ادب بھی بے نیاز نہیں رہتا، وہ ان سے حسب موقع استفادہ کرتا رہتا ہے۔ اس طرح تینوں ضروری ابعاد، وسعت، رفعت اور عمق، بہم ہو جاتے ہیں۔

لیکن اس مضمون کا مقصد مولانا آزاد کے اسلوب کی اس شان و شوکت کی وکالت نہیں جس کے موافق و مخالف بحثیں چل چکی ہیں۔ یہاں میں اسلوب آزاد کے ایک ایسے پہلو سے نقاب اٹھانا چاہتا ہوں جس کی جانب مولانا کی جدت طرازیوں کی اتنی ساری مدح و ستائش کے باوصف ابھی تک کسی نے توجہ نہیں دی ہے۔ کم از کم میری نظر سے ابھی تک اس پہلو پر کوئی تبصرہ نہیں گذرا۔ بہت سارے معاملوں میں مولانا کی نادرہ کاریوں کا سراغ لگایا گیا ہے۔ شاید اس گوشے پر کسی صاحب نظر کی نظر اس لئے نہیں پڑی کہ یہ اس شاندار اسلوب کی تہہ میں پڑا ہوا ہے جس کے متعلق اردو کے ناقدوں نے ایک عام، اٹل رائے قائم کر دی ہے اور یہ گوشہ رائے عام سے بنیادی طور پر ٹکراجاتا ہے۔

مولانا ابوالکلام آزاد سے پہلے، یعنی شبلی و حالی تک، اگر میں یہ کہوں تو چونکیے نہیں کہ اردو طرز نگارش کا ارتقا ایک مسلسل روایت (جس کا نمائندہ رجب علی بیگ کا "فسانۂ عجائب" ہے) کے تحت ہوا تھا جو

فارسی لب و لہجہ کے کلاسکی رکھ رکھاؤ میں جکڑی ہوئی تھی۔ حالی کی سادگی اور سرسید کی اخباریت بھی "ایرانی ٹھسے" سے خالی نہیں تھی، چاہے یہ حضرات خود کتنے ہی فطرت پسند ہوں۔ الفاظ کی سہولت اور ترکیبوں کی سادگی یا فقدان بھی بجائے خود روایتی نقش و آہنگ میں تبدیلی کی علامت نہیں۔ فارسی مزاج ہی (جس سے حالی و شبلی تک کوئی بھی ادیب بے بہرہ ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتا) کچھ ایسا مہذب واقع ہوا ہے کہ اس میں شوخ گفتاری کی مجال ممکن نہیں۔ اس کی متین نفاست اپنی جگہ بڑی لطافتوں اور سلامیتوں کی حامل ہے بلکہ ٹکسالی اور معیاری ہے۔ لیکن اس کے اندر اس توانائی کا احساس نہیں ملتا جو حرکت اور عمل سے پیدا ہوتی ہے۔ فارسی اسلوب راحت پسند ہے، سخت کوش نہیں۔ اس میں انسانی ذہن کی پر پیچ نزاکتوں کو دل کش انداز میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ لیکن انسانی کردار کے اس پیچ و خم کو نمایاں نہیں کر سکتے جس میں روزمرہ کے حوادث نئے نئے بل ڈالتے رہتے ہیں۔ ایک بڑی اہم حقیقت اور ہے۔ زندگی کے ارتقا میں کچھ قومیں آگے بڑھ جاتی ہیں اور کچھ پیچھے رہ جاتی ہیں۔ آگے بڑھ جانے والی قوم یا قوموں کا ادب کم از کم اسلوب کی حد تک زیادہ بالیدہ ہوتا ہے۔ اس کے اندر عصری ترقیات کے سارے نقش و آہنگ سمٹ آتے ہیں۔ وہ اپنے زمانے تک کی انسانی ترقیوں کا نچوڑ ہوتا ہے۔ اس میں روح عصر کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔ یہی سبب ہے ہمارے عہد میں مغربی ادبیات کی فوقیت کا مشرقی ادبیات پر، یہی سبب کہ فرانسیسی اور اب اس سے زیادہ انگریزی ادب کا اسلوب روح عصر کا ترجمان ہے۔ اس میں حاضر

انسان کی تمام شادکامیوں اور نامرادیوں کی تصویریں ملتی ہیں۔ تمام طمانیتوں اور آسودگیوں کی آواز سنائی دیتی ہے۔ ابھی تک ہمارے ذہن اور نفس پر جتنی تہیں چڑھی ہیں ان سب کا سراغ ملتا ہے اور یہ سراغ انیسویں صدی تک اُردو ادب کے نثری اسلوب میں نہیں ملتا۔ ادیبوں کی اُس پوری نسل کے اسلوب میں نہیں ملتا جو گرچہ بیسویں صدی تک زندہ رہی مگر گذشتہ صدی کی پروردہ تھی۔

اس معاملے میں خطوطِ غالب کی رومانی انقلابیت (رومانیت کی اصل اہمیت اس کا یہی انقلابی رول ہے) ہمارے ادبی اسلوب کی تاریخ میں ایک سنگ میل ہے۔ مگر اس کی حیثیت ویسی ہی استثنائی ہے جیسے ریگستان میں چھوٹا سا سبزہ زار (Oasis) اس لئے کہ غالب کے بعد آنے والے نثر نگاروں نے اس سے کوئی تاثر نہیں لیا۔ نہ ان کے اندر ظرافت اور مزاح کی وہ چاشنی آئی، نہ وہ بے تکلفی، نہ وہ بے پناہی۔ قلب کے چٹکنے اور روح کے نکلنے کی کوئی صدا غالب کے بعد اور ابوالکلام کے پہلے سنائی نہیں دیتی۔ ابوالکلام اور غالب کے ذہن میں بڑی مماثلت ہے۔ غالب کی زندگی سے ابوالکلام کے اس درجہ شغف کا غالباً یہی سبب ہے۔ بہرحال، جہاں تک اُردو نثر کے اسلوب کا تعلق ہے غالب کے بعد اور ان کی روایت کو آگے بڑھانے والے، ابوالکلام دوسرے مجتہد ہیں۔ اول الذکر کے "دل شوریدہ" نے اپنے عہد کے طلسم پیچ و تاب، کو توڑنا چاہا اور آخر الذکر نے اپنے زمانے کی بے تابیوں کو آئینہ دکھایا ہے۔ دونوں کی شخصیتیں گرچہ طرفہ ہیں، ذہن

اختراع پسند اور نفسیات ایک جیسی، لیکن ان کے درمیان ایک بڑا فرق ہے: غالب ایک فطری نابغہ ضرور تھے مگر اس علمی عبقریت سے محروم تھے جو ابوالکلام کا طرّۂ امتیاز ہے۔ پھر آخر الذکر زندگی سے اول الذکر کی طرح صرف کھیلے نہیں ہیں، اس سے لڑے بھی ہیں، بلکہ زیادہ لڑے ہی ہیں۔ ان کی کش مکش صرف ذہنی نہیں عملی بھی ہے۔ اور ذہن و بازو کی اس آویزش سے جو سوز اُبھرا ہے اس کے "درد و داغ و جستجو و آرزو" کی کیفیتیں ہمارے ادب کا قیمتی سرمایہ ہیں۔ اس سے ہمارے نثری اسلوب میں کچھ اور تاب داری آگئی ہے، بلکہ وہ تاب داری آئی ہے جس کے لئے "گیسوئے اُردو" "منت پذیرِ شانہ" تھا۔

ابوالکلام کی فطری تڑپ، ذہنی عبقریت اور عملی سوز نے اردو اسلوب کو فارسیت کی گرفت سے آزاد کر دیا۔ ہاں فارسیت کی گرفت سے آزاد کر دیا، یہ بات بڑی عجیب معلوم ہوگی، مگر اتنی ہی سچی ہے۔ دراصل اسلوب کا کردار مجرّد الفاظ و تراکیب، استعارات و تلمیحات سے نہیں معیّن ہوتا، اس کی تعیین میں فیصلہ کن چیز وہ لب و لہجہ، انداز و ادا ہے جو اس کے پیچھے کارفرما اور اس سے مترشح ہوتا ہے۔ ایک پورے مضمون، مضمون کے ایک ٹکڑے، ایک فقرے سے جو ذہنی رَو اور فضا محسوس ہوتی ہے اسی سے اسلوب کا پتہ ملتا ہے۔ پھر ہر لفظ، ہر ترکیب، ہر فقرے کا انداز روحِ اسلوب کی اسی نشان دہی کے مطابق مشخّص ہوتا ہے۔ کسی صاحبِ طرز ادیب کی تحریر کا محض دقیق یا ثقیل ہونا اس کے طرز کی پہچان نہیں۔ خاص کر جب معاملہ یہ ہو کہ اس کی تمام تحریریں دقیق و ثقیل نہیں۔

یعنی حقیقت میں بیان کی دقّت و ثقالت اس کا ذوق یا خاصّہ نہیں، بلکہ یہ عناصر کچھ دقیق و ثقیل خیالات کی تعبیر میں خود بخود ناگزیر طور پر پیدا ہو جاتے ہیں یا موضوع و مقام کے لحاظ سے بعض اوقات دقّت و ثقالت فطری اور ضروری ہو جاتی ہے۔ اسی لئے اس کی تحریریں بعض دوسرے موقعوں پر نہایت سادہ و سہل بھی ملتی ہیں۔ چنانچہ غالبؔ، اقبالؔ اور ابوالکلام کے اسالیب کی دقت و ثقالت کے بارے میں ہم نے جو عام روش اختیار کر رکھی ہے غیر حکیمانہ اور غیر تنقیدی ہے۔

ابوالکلام نے اردو اسلوب میں جو جدّت کی وہ غالبؔ کی طرح خود رَو یا غیر شعوری نہیں تھی۔ گرچہ یہ بات بالکل صحیح ہے کہ ایک نابغہ کے مانند انھوں نے فطری طور پر روحِ عصر کو جذب کیا۔ مگر اس قدرتی جوہر کی پشت پر اور اس کو چمکانے والی ایک زبردست علمی تربیت بھی تھی۔ ہم جانتے ہیں کہ آزاد صاحب عربی و فارسی کے فاضل ہونے کے ساتھ ساتھ فرانسیسی اور انگریزی سے بھی کافی اچھی واقفیت رکھتے تھے (افسوس ہے کہ اتنے سارے ابوالکلام نمبروں کے نکلنے کے بعد بھی ابوالکلام کی مغربی علوم و ادبیات پر دسترس کا کیا معیار تھا، اس پہلو پر کوئی روشنی نہیں پڑتی) کم از کم اس حد تک کہ ان زبانوں کے ادب کا براہ راست مطالعہ کر سکتے تھے۔ ان جیسے ذہین شخص کے لئے ان ادبوں کی مزاج دانی کے لئے اتنی اہلیت کافی تھی۔ ان کے اسلوب کے مطالعہ سے اس واقعہ میں کوئی شک نہیں رہ جاتا کہ وہ فرانسیسی اور انگریزی ذہن اور طرز سے کافی متاثر تھے۔ بلاشبہہ ان مغربی اثرات کو

اپنے گہرے مشرقی مزاج و کردار میں رنگ کر ہی۔ وہ اقبال ہی کی طرح "عجم کا حسنِ طبیعت اور عرب کا سوزِ دروں" کے ساتھ مغرب کی عقلیت اور قطریت کے بھی جامع تھے۔ اپنے دور کے مغرب سے انھوں نے اندیشہ ناکی، بے باکی اور بے پناہی حاصل کی تھی۔

اس لحاظ سے ابوالکلام کی آواز ہمارے نثری اسلوب میں نئی تھی کہ انھوں نے مشرقی تکلفات، فنی داشت کی تمام بندشوں کو توڑ کر طرزِ بیان کی بنیاد خالص اپنے وجدان و احساس پر رکھی۔ اپنے ذہن اور روح کی پکار کے لئے کسی بنے بنائے ارغنوں کو نہیں استعمال کیا۔ اس پکار نے خود ایک ارغنوں کی شکل اختیار کی۔ آپ کو بہ استثنائے غالب اردو کے سابق تمام نثاروں کے برخلاف ابوالکلام کی روح پر کوئی چلمن نہیں ملے گی جس کی تیلیوں کے حصار میں ان کی شخصیت کا حسن آپ کی نگاہِ شوق سے چشمک کرے۔ یہاں روح بے پردہ ہو کر آپ کے دوبدو آکھڑی ہوتی ہے۔ اس کی ہر جنبش، کا آپ بے روک مشاہدہ کر سکتے ہیں۔ اس کا پیکر آپ کو چلتا پھرتا نظر آئے گا، اس کی ہر حرکت اور اس حرکت کی تمام اداؤں کو آپ محسوس کر سکتے ہیں۔ اس نازک موقع پر فاری کے لئے عربیت اور فارسیت بجائے خود کوئی معنی نہیں رکھتی۔ اس لئے کہ مصنف ہی کے پیش نظر ایسی کسی رسم کا لحاظ نہیں تھا۔ اس کا ضمیر صرف اپنے احساسات کی صورت گری چاہتا تھا جو اس نے ایمان داری کے ساتھ کردی۔ اسی لئے بہتیری جگہوں پر ایسی ہندوستیت کا اظہار بھی پایا جاتا ہے:—

"یہاں پالنے کا مزا انھیں کو مل سکتا ہے جو کھڑنا جانتے ہیں"

جنھوں نے کچھ کھویا ہی نہ ہو، انھیں کیا معلوم کہ پانے کے
کیا معنی ہوتے ہیں "

اور اکثر اوقات فارسیت اور ہندویت کی ایسی متناسب آمیزش :—

"جب لوگ کام جوئیوں اور خوش وقتیوں کے پھول
چُن رہے تھے تو ہمارے حصہ میں تمناؤں اور حسرتوں کے
کانٹے چھوڑ دیئے، ہم نے کانٹے چُن لئے اور پھول چھوڑ
دیئے "

میرا مقصود یہ نہیں کہ عربیت اور فارسیت ابوالکلام کے اسلوب کی خصوصیات نہیں ہیں۔ میں صرف اس نکتے پر زور دینا چاہتا ہوں کہ عربیت اور فارسیت ابوالکلام کے اسلوب کی امتیازی صفات نہیں۔ کسی تحریر میں عربی وفارسی الفاظ وتراکیب کی کثرت اس کو عربی مزاج یا فارسی نہاد بنانے کے لئے کافی نہیں، جب تک اس کے اندر ان زبانوں کی روح نہ اُتر آئے۔ چنانچہ فارسیت کی جو تشریح میں گذشتہ سطور میں کر چکا ہوں اس کے اعتبار سے یہ طرز ابوالکلام کا خاصّہ قطعاً نہیں۔ عربیت عربی عربیت نہ کہ عجمی، کے کچھ تیور البتہ اس کے اندر پائے جاتے ہیں، جیسے تندی اور کشادگی۔ عربیت وفارسیت ہی کی طرح ابوالکلام کے اسلوب میں ایک اور وصف، خطابت کا بار بار ذکر کیا گیا ہے۔ میرے خیال میں یہ تینوں اوصاف اس مرکزی وصف کی پردہ پوشی کرتے ہیں جو روحِ اسلوب ہے اور جس کو جامع طور پر لفظ "فعّالیت" سے تعبیر کروں گا۔ ہاں اسلوب ابوالکلام کی روح فعّالیت ہی ہے۔ اسی لئے میں

عربیت کی طرح خطابت کو بھی اس اسلوب کا ایک نیو
جرح نہیں سمجھنا، کیونکہ خطابت (Rhetoric) بجا
میں کوئی قبح نہیں - اگر اس کو متوازن طریقے سے استعمال کیا جا ـــــ
اس کے بہتیرے مفید پہلو بھی ہیں، بلکہ بعض اوقات اور بعض خاص احساسات
کے اظہار کے لیے تو ایک قسم کی خطابت ناگزیر ہے - عام خیالات کے بیان
میں بھی خطابت کی ضرورت اور افادیت متصوّر ہے، اگر خطابت کے
اس عملی مفہوم کو پیش نظر رکھا جائے، یعنی مصنف کی روح قاری کی روح
کو براہِ راست کھلے کھلے خطاب کرتی ہے، بر طریق اظہار بالخصوص ان افراد
کے لیے بڑا اہم اور کارگر ہے جن کی تحریر و تصنیف کا اولین مقصد اپنے انکار،
اصلاحی وانقلابی انکار، کا موثر ابلاغ ہو - ابوالکلام ایک ایسے ہی فرد
تھے، وہ ذہنی طور پر قائد واقع ہوئے تھے، اس لیے ان کا کردار قدرتی
طور پر خطیبانہ تھا - میں ان کے اسلوب سے بحث ایک خطیب کی حیثیت
سے نہیں، ایک ادیب ہی کی حیثیت سے کر رہا ہوں - مگر اس حقیقت کو
تسلیم کرنا چاہیے کہ اندازِ خطابت نے اس انقلابی اسلوب کو چند نادر
خصوصیتیں دی ہیں یا یہ خصوصیتیں خطابت کے اثرات سے ہم آہنگ ہیں:
فعلیت اور جمعیت، مولانا نے کثرت اور بے باکی کے ساتھ افعال و جموع
کو استعمال کرکے اردو نثر کے حبس کو دور کیا ہے - فعل و جمع کی بے پناہی
سے ہماری نثری فضا کشادہ و دلکش ہوگئی ہے -

ان کی تحریروں میں جمع و افعال کے اس ہجوم سے ابوالکلام کی
شخصیت، کردار اور اسلوب سب کا نقش و آہنگ معلوم ہوتا ہے - یہ

عنصر دراصل اشاریہ ہے ان کے اس روحانی وفور اور تحریکیت کا جو ان کی شخصیت اور کردار کے علائم ہیں۔ ابوالکلام کی انفرادیت اپنے اندر کثرت کی نہیں اور حرکت کے دھارے رکھتی ہے۔ وہ اپنے تصور کی وسعتوں کا اظہار جمع ہی کے صیغے میں کر سکتے ہیں اور اپنے تخیل کی بے تابیوں کو افعال ہی کے ذریعہ نمایاں کر سکتے ہیں اور فعل و جمع کے اس تانے بانے سے دو بڑی نادر کیفیتیں ان کی نثر کو میسّر آگئی ہیں: تصویریت اور موسیقیت۔ آپ ابوالکلام کی کسی تحریر کا کوئی پیراگراف اٹھا لیجئے۔ یہ دو باتیں غیر شعوری طور پر آپ کو کھٹکیں گی۔ کوئی واقعہ یا وارده وہ بیان کر رہے ہوں اس کی زندہ تصویر آپ کی نگاہوں کے سامنے ابھرنے لگے گی۔ ساتھ ہی ایک نغمگی کا احساس ہوگا۔ صورت و نغمہ (*Image and melody*) کی یہی کرشمہ کاری ہے جو ان کے ناظر یا سامع کو مسحور کر دیتی ہے اور یہ کیفیت بلاقصد، بے اختیار پیدا ہوتی ہے، اس میں کسی تصنّع اور تکلف کو قطعاً دخل نہیں۔ یہ عجم کے حسن طبیعت اور عرب کے سوز دروں کا وہ فطری عکس اور صدا ہے جس کو مغربی ادبیات کی فطرت نے چھوٹنے پر اکسایا ہے۔ یہ ایک آزاد روح کی پکار ہے جو ایک سماں باندھ دیتی ہے۔

برمحل اشعار کے انتخاب و استعمال میں مولانا آزاد کے ذوق کی داد تو کافی دی گئی ہے، مگر میرے خیال میں ان کے ذوقِ انتخاب کا سب سے اہم پہلو برجستہ الفاظ اور چسپت فقروں کا استعمال ہے۔ مولانا کے اسلوب کے خلاف یہ شکایت عام طور پر، خاص طور پر بھی، پڑھنے اور سننے میں آتی ہے کہ انھوں نے علمی و ادبی زبان کو محاورے اور بول چال سے جدا کر دیا

اور اس طرح زبان کا رشتۂ حیات کاٹ کر اسے "منفرد"
بنا دیا۔ لیکن جہاں تک میں نے آزاد صاحب کے اسلوب
کی کوشش کی ہے مجھے ایسی کوئی تقدیس اس کے اندر نظر نہیں آتی، ان کا
اسلوب اس لحاظ سے بہت علمی ہے کہ موقع و مقام کے اعتبار سے جہاں
انھوں نے فارسی و عربی الفاظ و تراکیب استعمال یا اختراع کی ہیں بسا
اوقات ٹھیٹ ہندوستانی لفظوں اور فقروں سے بھی دریغ نہیں کیا ہے،
بلکہ اکثر بڑے خوب صورت اور سڈول لفظ وضع کیے ہیں۔ بعض تازہ
احساسات کی ترجمانی کے لیے سُبک اور رسیلے فقرے ایجاد کیے ہیں۔ اپنی
محبوب چائے وھائٹ جیسمین (White Jasmine)
کا ترجمہ انھوں نے "گوری چنبیلی" کیا۔ حالانکہ یاسمین سفید یا یاسمین
ابیض بھی کر سکتے تھے۔

مولانا آزاد کا اسلوب موجودہ اصطلاح میں سائنٹفک اور
تجزیاتی نہیں ہے (ہمارے ادب میں سائنٹفک اور تجزیاتی اسلوب کی
سب سے اچھی مثال مولانا ابوالاعلیٰ مودودی کا اسلوب ہے) مگر یہ
مطلقاً مجرّد (Abstract) بھی نہیں ہے، اس کی ایک زبردست
خصوصیت تجزیۂ احساس ہے۔ ابوالکلام کا ادراک بہت تیز اور احساس
نہایت وسیع اور پیچیدہ ہے۔ وہ کسی شئے کی حقیقت کے کسی ایک نکتے
کا بھی ادراک کر لیتے ہیں تو ان کے سامنے احساسات کی ایک دنیا
آ جاتی ہے اور ان کی نازک اور باریک حس پر اس دنیا کے تمام طبقات
روشن ہو جاتے ہیں۔ ذہن خیالات کی تہوں سے معمور ہو جاتا ہے۔

چنانچہ جب وہ اس عرفانی کیفیت کو بیان کرنے لگتے ہیں تو اس کو مبہم اور مجمل نہیں چھوڑتے، اس کی ہر ہر ادا کی تفصیل پیش کر دیتے ہیں۔ ان کے بیان سے مفہوم کی تہیں اس طرح کھلتی ہیں جیسے دھاگے کی انٹی کے لپیٹ کھل رہے ہوں، ایسا ہی تاثر ہوتا ہے جیسے دھاگے کی انٹی کا پہلا سرا پکڑ لیا ہو اور اس کے بعد ڈھیل دے دی ہو "افسانہ از افسانہ می خیزد" کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ فقرے سے فقرہ، معنی سے معنی نکلتے ہیں اور یہ تسلسل جملہ بازی یا معنی آفرینی کا نہیں ہوتا۔ ایک زرخیز تخئیل کے پیچ و خم اس سے آشکار ہوتے ہیں، اس طرزِ تحریر کی ٹھیک ٹھیک نوعیت بتانے کے لئے میں ایک ٹھیٹ لفظ استعمال کروں گا: لچھے دار، بہ شرطیکہ اس کو چرب زبانی یا فضول بیانی کی ان ملامتوں سے الگ کر کے دیکھا جائے جو اس کے ساتھ مفہوم عام میں وابستہ کر دی گئی ہیں۔

ابو الکلام کے اسلوب میں یہ لچھے داری کوئی صنعتِ لف و نشر و غیرہ قسم کی چیز نہیں ہے۔ یہ دراصل نتیجہ ہے "قدرتی نتیجہ" اس تجزیۂ احساس کا جو آزاد صاحب کی اکثر تحریروں اور تقریروں کا نمایاں عنصر ہے، وہ ایک صاحبِ بصیرت فن کار کی طرح احساسات، سادہ و پیچیدہ دونوں قسم کے احساسات، کا تجزیہ کرتے نظر آتے ہیں اور وہ اتنے ذکی الحس ہیں کہ عمیق افکار اور بلند خیالات بھی ان کے ذہن میں احساسات کی تھرتھراہٹ حاصل کر لیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تحریروں میں جذبے کی وہ گرمی ہے جو انھیں نبض کی دھڑکن عطا کرتی ہے۔ ایک بات اور، یہ تحریریں فرداً فرداً اپنا ایک مجموعی پیکر بھی بناتی ہیں جو بولتا ہوا ہوتا ہے۔ آزاد کے با مرہ اور

سامعہ بہت تیز اور کار آفریں ہیں۔

میں اس مضمون کا خاتمہ ابوالکلام کے اسلوب کی مذکورہ خصوصیتوں کی نشان دہی کے لئے، چند اقتباسات پر کرنا چاہتا ہوں:۔

"آنکھیں کھلیں تو عہد شباب کی صبح ہو چکی تھی اور خواہشوں اور ولولوں کی شبنم سے خارستانِ ہستی کا ایک ایک کانٹا پھولوں کی طرح شاداب تھا، اپنی طرف دیکھا تو پہلو میں دل کی جگہ سیماب کو پایا۔ دل پر نظر ڈالی تو معلوم ہوا کہ صبح فریب نہ تو سوز و تپش کی دوپہر ہے نہ نامرادی و ناکامی کی شام۔ یہ سارا شہرستانِ امید اور نگارخانۂ نظر فریب صرف ایک ہمارے ہی دیدۂ دل کی کام جوئیوں کے لئے بنا ہے اور گویا گوشہ گوشہ، ذرّہ ذرّہ ہماری ہوسناکیوں کے لئے چشم براہ ہے، جس طرف کان لگایا یہی صدا سنائی دی، معلوم نہیں اپنے ہی گنبدِ غفلت اور ہنگامۂ ہوس کی گونج تھی یا تو گرفتارِ طلسمِ شباب کی ہوش ربائیوں کے لئے خود سازِ ہستی کا نوائے فریب ہی یہی ہے۔

"غفلت و مدہوشی نے افسوں پھونکا، سرمستی و سرگرانی نے جام بھرے، جنونِ شباب نے ہاتھ پکڑا اور ولولوں اور حوصلوں نے جو راہ دکھلائی، دل کی خود فروشیوں نے اسی کو منزلِ مقصود سمجھا۔ ہوش و خرد کو گو پہلے حیرانی ہوئی لیکن پھر اس نے بھی آگے بڑھ کر اشارہ کیا، راہ ہے تو

یہی راہ ہے اور وقت ہے تو اسی کا۔

"افسوس اس دورِ ہوش و خروش اور بیداری و ہشیاری میں بھی دیکھتا ہوں تو میرے دل کی غم گینی و اضطراب کا علاج نہیں نظر آتا۔ میں دیکھتا ہوں، یا تو غفلت کی سرشاریاں ہیں یا اگر بیداری کی کروٹیں بھی لی ہیں تو آنکھوں سے غفلت دوشیں کا خمار ابھی دور نہیں ہوا ہے۔ خواب غفلت کی سرشاری اور چشم نیم باز کی کروٹیں یہ تو پہلی دو حالتیں ہیں لیکن ان کے بعد ایک تیسرا گروہ بھی نظر آتا ہے جو بستر سے اُٹھ تو چکا ہے مگر منزلِ مقصود کے نشان سے بے خبر ہے۔

"..... کہاں ہیں اس برہم شدہ انجمن کے ماتم گسار۔ اس برباد شدہ قافلہ کے نالہ ساز۔ اس صفِ ماتم کے نغاں سنج اور اس کشتیٔ طوفان کے مایوس مسافر جن کی موت و حیات کے آخری لمحے جلد جلد گذر رہے ہیں اور وہ بے خبر ہیں یا خاموش روتے ہیں یا مایوسی سے چپ و راست نگراں۔ مگر نہ ان کے ہاتھوں میں اضطراب ہے نہ پاؤں میں حرکت۔ نہ جسموں میں اندام نہ ارادوں میں عمل کا ولولہ۔ دشمن شہر کے دروازوں کو توڑ رہے ہیں اور اہل شہر رونے میں مصروف ہیں۔ ڈاکوؤں نے قفل توڑ دیئے ہیں اور گھر والے سوتے ہیں۔

".....اپنی سرگذشت اور روئدادِ عمر لکھوں تو کیا لکھوں۔ ایک نمودِ غبار اور جلوۂ سراب کی تاریخ حیات قلم بند ہو تو کیونکر ہو۔ دریا میں حباب تیرتے ہیں، ہوا میں غبار اُڑتے ہیں، طوفان نے درخت گرا دیئے، سیلاب نے عمارتیں بہادیں، عنکبوت نے اپنی پوری زندگی تعمیر میں بسر کردی، مرغِ آشیاں نے کوڑے کوڑے سے چن چن کر تنکے جمع کئے۔ خرمن و برق کا معاملہ، آتش و حسن کا افسانہ، ان سب کی سرگذشتیں لکھی جا سکتی ہیں تو لکھ لیجئے۔ میری پوری سوانح عمری بھی انہی میں مل جائے گی۔ نصف افسانۂ امید اور نصف ماتمِ یاس۔

"وہی دنیا جس کے میکدۂ خود فراموشی سے غفلت کے جام لنڈھائے تھے اپنے ہر جلوے سے آنکھوں کو، اپنے ہر نغمے سے کانوں کو سرمستی و سرشاری کی پیہم دعوتیں دے رہی تھی، اب اس کا کونہ کونہ، چپہ چپہ ہشیاری و بینش کا مرقع تھا۔ بصیرت و معرفت کا درس تھا۔ ذرّے ذرّے کو گرم گفتار پایا۔ پتّہ پتّہ کو مکتوب و مسطور دیکھا۔ پھولوں نے زبان کھولی، پتھروں نے اٹھ اٹھ کر اشارے کئے، خاکِ پامال نے اُڑ اُڑ کر گھر افشانیاں کیں۔ آسمانوں کو بارہا اترنا پڑا تاکہ سوالوں کا جواب دیں۔ زمین کو کتنی ہی مرتبہ اچھلنا پڑا تاکہ فضائے آسمانی کے تارے توڑ لائیں۔ فرشتوں نے باز و تھامے کہ

لغزش نہ ہو جائے۔ سورج چراغ لے کر آیا کہ کہیں ٹھوکر نہ لگ جائے۔ سب نے نقاب اتار دیئے۔ سارے پردے چلمن ہو گئے۔ سب کی ابروؤں میں اشارے تھے۔ سب کی آنکھوں میں حکایتیں بھری تھیں۔ سب کے ہاتھ بخشش و قبولیت کے لئے دراز تھے۔ بادل کو پکڑا تو سازِ ہستی کا طنبورا نکلا۔ بجلی کو پاس بلایا تو لبِ ہائے ناز کا تبسم آتشکار نکلی۔ ہوا کے جھونکے مٹھیوں میں آ گئے مگر پھر بھی خالی رہیں۔ سمندر نے اپنی ساری موجیں خرچ کر دیں مگر پھر بھی ہمارے ہاتھوں کا پیالہ نہ بھرا۔ رات معدوم تھی، ظلمت کی بڑی ڈھونڈ ہوئی مگر نہ ملی۔ خوابِ غفلت کا لاکھ پتا پوچھا، کسی نے نہ بتلایا۔ جب آنکھیں بند کیں تماشے دیکھے۔ جب کبھی کان بند ہوئے صداؤں اور نواؤں سے بھر گئے۔ سورج نے کہا دو لاکھ میل دور ہوں۔ قطب شمالی سے روشنی اُتری اور بولی ایک سکنڈ میں ایک لاکھ نوّے ہزار میل طے کرتی ہوں۔ مگر آنکھوں نے کہا یہ تو تارِ نگاہ کی پہلی منزل ہے اور دل ہنسا کہ اپنا پیامِ محبت جب شوق کے پروں پر اُڑتا ہے تو بھلا روشنی کی لنگ پائی کب اس کا ساتھ دے سکتی ہے۔ غرضیکہ ہمتِ خوابیدہ جاگ اُٹھی اور دلِ رفتہ پھر نئی نئی طاقتوں اور نئے نئے ارمانوں کے ساتھ واپس آ گیا۔ عالمِ آفاق و انفس میں جو کچھ ہے اس میں کوئی بھی نہ تھا جس کی ابرو پر گرہ یا آنکھوں میں

غمزہ نہ ہو، سب کی زبانیں گویا، سب کے اشارے آشکارا،
سب کی نظریں اُبھری ہوئی تھیں، نہ کوئی لب بند تھا نہ کوئی
جلوہ مستور، نہ آنکھوں نے دیکھنے میں کمی کی نہ کانوں نے
سننے میں، چشم و گوش نے جو کچھ بہم پہنچایا دل کی وسعت
نے سب کو سمیٹ لیا۔"

اقتباسات بلا کاوشِ انتخاب درج کر دیئے گئے ہیں ــــ یہ طرزِ بیان "انانیتی" بھی ہے اور "الہامی" بھی، مگر اس کا ایک دوسرا پہلو بھی ہے کہ اس میں ایک بڑے انسان کی حسّیات دھڑک رہی ہیں۔ ان سطور کا سحر، کہنے کی ضرورت نہیں، مواد میں نہیں ہے بلکہ اس نادر اسلوب میں ہے جو ایک شخص کے خیالات کو زندہ و رواں شکل دے سکتا ہے، اس طرح کہ آپ کی آنکھیں ان خیالات کو جسمانی حرکتیں کرتے ہوئے دیکھیں اور آپ کے کان اُن حرکات کی ہر جنبش کو سن لیں، یہاں تک کہ یہ نقش و آہنگ پھیل کر قاری کے احساسات پر چھا جائے ــــ یہ "ابو الکلام" ہیں۔

(۱۹۶۰ء)

جدید اُردو تنقید

اُردو تنقید کی عمر زیادہ سے زیادہ اٹھاون سال ہے، اگر ہم بیسویں صدی کے لمحۂ آغاز ہی سے اس کا شمار کریں۔ حالی اور شبلی مسلّم طور پر وہ بزرگانِ ادب ہیں جنھوں نے اُردو تنقید کو دورِ تذکرہ سے نکال کر موجودہ نہج پر لگایا۔ قریب کے گذشتہ چند برسوں میں ہمارے تنقیدی سرمائے پر کچھ مضامین اور کچھ کتابیں بھی لکھی گئی ہیں، جن میں ایک ہی تبصرہ قابلِ ذکر ہے یعنی کلیم الدین احمد کی تصنیف "اُردو تنقید پر ایک نظر"۔ لیکن ایک تو اس کو لکھے ہوئے ایک عرصہ ہوگیا جس کے بعد بہت سے نئے عناصر روشناس ہوئے، بہت سی نئی آوازیں اُبھریں۔ ایک پوری نسل ادیبوں اور ان کے ساتھ نقادوں کی پیدا ہوگئی (اس کتاب کا جدید اڈیشن بھی تازہ ترین رجحانات کو نہیں سمیٹتا)۔ دوسرے اپنی تمام اصول پسندی اور بالغ نظری کے باوجود مصنف کا انتہا پسندانہ رویہ بحث کا ایسا جامع فیصلہ کرنے سے معذور ہے جس کے بعد اس موضوع پر قلم اٹھانے کی کوئی خاص ضرورت نہیں رہ جائے۔ پرنسپل عبدالشکور اگر اپنا "تنقیدی سرمایہ" ہمیں پیش کرتے

تو بہتر تھا۔ اس لئے کہ تنقیدی تبصرہ ان کے بس کا روگ نہیں۔ انھیں موضوع کے مبادی کا بھی وقوف نہیں معلوم ہوتا، پیچیدہ مسائل کا شعور تو دور کی بات ہے۔ محی الدین زور کی 'روح تنقید' فقط ایک نقل یا مشق ہے، کسی واقعی تنقیدی جائزے سے اس کو کوئی تعلق نہیں۔ عبادت بریلوی (اُردو تنقید کا ارتقا) پہاڑ کھود کر تنکے نکالنے کے لئے مشہور ہیں۔

ڈاکٹر احسن فاروقی کی 'اُردو میں تنقید' کلیم الدین احمد کی پیروی میں لکھی گئی ہے۔ بلکہ کتاب کی مجموعی فضا کو دیکھ کر اس کی تحریر کا محرک ہی کلیم صاحب کی تنقیدیں معلوم ہوتی ہیں اور ان کے پیش کئے ہوئے تنقیدی نظریہ و عمل کی وکالت ہی اس کا جواز ہے۔ یہ بات بجائے خود بُری نہیں، مگر یہ چیز یقیناً اچھی نہیں کہ کلیم صاحب فاروقی صاحب کے اعصاب پر اس طرح سوار ہو گئے ہیں کہ وہ نہ صرف بسم اللہ اور الحمدللہ دونوں کلیم الدین احمد پر کرتے ہیں بلکہ ان کی روش پر دو ہاتھ اور آگے بڑھ کر جدید اُردو تنقید میں ان کے سوا کسی دوسرے نقاد کا ذکر ہی نہیں کرتے۔ بہرحال جہاں کلیم صاحب کے اثر نے یہ خرابی پیدا کی وہیں اس خوبی سے بھی صرف نظر نہیں کیا جا سکتا کہ 'اردو تنقید پر ایک نظر' کی طرح 'اُردو میں تنقید' بھی اُردو تنقید پر واقعتہً ایک تنقیدی کارنامہ ہے، جس میں مصنف نے بالبدیہ تنقیدی ذہن و شعور کا ثبوت دیا ہے۔

میں یہ مقالہ کسی ادّعا کے ساتھ نہیں لکھ رہا ہوں، نہ ہی میرے

پیشِ نظر موضوع کا کوئی وسیع اور تفصیلی جائزہ لینا ہے۔ سردست میں صرف ان حقائق کو واضح تنقیدی انداز میں یکجا کر دینا چاہتا ہوں جو ادھر چند برسوں میں اُردو تنقید کے اندر پیدا ہو گئے ہیں۔ مقصود دوسروں کو یا خود کو ایک مستقل تصنیف پر اُبھارنا ہے۔ تنقیدی ادب سے ایک طرح کی بے اعتنائی، پتہ نہیں کیوں، دنیا کے ہر ادب میں پائی جاتی ہے۔ حالانکہ شعر و افسانہ کے مانند ہی تنقید بھی ادب کا ایک باضابطہ اور جاندار شعبہ ہے۔ ممکن ہے اس کا سبب اس فن کی نسبتاً اجنبیت ہو۔ شعر و افسانہ کی باتیں تو انسان کی گھٹی میں پڑی ہوئی ہیں۔ لیکن ان غیر شعوری میلانات کی باشعور پرکھ یقیناً ایسی خوش گوار چیز نہیں کہ انسانی ذہن اس کو اتنی جلدی قبول و جذب کر لے۔ ادبی تنقید کا فن پوری دنیا میں دوسری اصنافِ سخن کے مقابلہ میں بالکل تازہ وارد ہے اس لئے پسند اور تجزیہ پسند کے درمیان سمجھوتے کو ایک عرصہ لگے گا۔ بہرحال فنِ تنقید کی حیثیت بالکل طفیلی نہیں۔ اس کے کچھ اپنے قاعدے اور تقاضے بھی ہیں۔ ایک تخلیقی جذبہ اور فکر و انشا کی ایک مخصوص صلاحیت بھی اس کے لئے درکار ہے۔ دوسری زبانوں کی طرح اردو کے نقادوں کی طرف بھی خاطر خواہ توجہ نہیں کی گئی ہے (اس کا ثبوت ادبی تاریخیں ہیں) یوں اس دور تنقید میں ان کے افکار و خیالات سے سبھی مستفید ہوتے ہیں مگر اس کا احسان نہیں مانتے۔ ایک طرح کا نفسیاتی تامل برابر دامن گیر رہتا ہے، پھر یہ ذرا ٹیڑھی کھیر بھی ہے۔

جدید اُردو تنقید سے میری مراد تنقید کی وہ ابتدائی باضابطہ شکل

نہیں جو حالی و شبلی کے ہاتھوں نمودار ہوئی۔ جیسا کہ عام طور سے اس موضوع پر لکھنے والے تصور کرتے ہیں، نہ ہی وہ تمام لوگ جدید نقاد ہیں جنھوں نے ان بزرگوں کے بعد انہی کے رنگ میں تنقیدی مضامین لکھنا شروع کئے۔ یہاں تک کہ ہمارے حالی کے بہتیرے نقاد بھی کسی طرح جدید نہیں کہے جا سکتے۔ قدیم و جدید کا یہ زمانی تخیل صحیح و صحت مند نہیں، یہ "دلیل کم نظری" ہے۔ حالی و شبلی نے بلاشبہ ایک نیا انداز نکالا، لیکن یہ جدت انداز تک ہی تھی، اس کے پیچھے کوئی نیا مواد اور اس مواد کو استعمال کرنے کے لئے کوئی نیا ذہن نہیں لایا گیا۔ جانچ اور پرکھ کے معیار پرانے ہی تھے۔ تمدن اور اس واسطے ادب میں پیدا ہو جانے والی نئی پیچیدگیوں کی پڑتال ان معیاروں سے ممکن نہیں تھی۔ ان بزرگوں کی کارگذاریوں کا جو کچھ نیا پن تھا، اپنے پیش روؤں کے مقابلہ میں، ہم ان کے احسان مند ہو سکتے ہیں۔ ہمارے لئے ان کے کارناموں کا جاننا، سمجھنا اور یاد رکھنا بھی ضروری ہے۔ لیکن اپنے دور کے احساسات و تصورات کی ترجمانی و تنقید کے لئے ہمیں ان سے کوئی ہدایت نہیں ملتی۔ کلیم الدین احمد اگر حالی کو آج بھی اُردو کا سب سے بڑا نقاد مانتے ہیں تو معاصر نقادوں کے نقائص میں مبالغہ کرنے کا ان کا یہ اپنا طریق ہے۔ میں تو خود کلیم الدین احمد ہی کو یقینی طور پر حالی سے بڑا نقاد سمجھتا ہوں۔ جدید اُردو تنقید سے میرا مقصود تنقید کے وہ انداز و معیار ہیں جو اس فن میں مغربی ادبیات سے براہ راست تاثر اور استفادہ کے نتیجے میں پیدا ہوئے ہیں۔ تہذیبی فیض یابی اور ثقافتی لین دین کو...

عیب نہیں، نہ ہی غلامی کا مظہر بھی نہیں، یہاں مرعوبیت اور منابعت کا کوئی سوال نہیں اٹھتا۔ یہ اہلِ اردو کی صلاحیت اخذ و نمو اور ارتقا پذیری کی دلیل ہے۔ ان کی بیدار مغزی، باخبری، بصیرت اور وسیع النظری کی علامت ہے۔ دنیا کی ہر قوم اسی کشادہ ذہنی اور تہذیبی معاملات میں باہمی تعلیم و تعلم، افادہ و استفادہ سے زندہ رہتی اور آگے بڑھتی ہے۔ اسی نہج پر اس کی ثقافت پروان چڑھتی ہے، جس طرح مغرب کے سائنسی علوم کو ہم نے حکمت کا گم شدہ مال سمجھ کر حاصل کیا، اسی طرح فن و ادب میں اس کے مہیا کئے ہوئے تجربات سے فائدہ اٹھانا ضروری اور کارآمد ہے۔ اس وقت مغرب بھی جو ہمیں کچھ دینے کی حیثیت میں ہوا ہے وہ اسی جستجو اور اخاذی کی بدولت ہے۔ سائنس اور ادب کے مبادی بھی اس نے خود ہم سے، مشرق سے، سیکھے ہیں۔ لیکن ہماری طرح انھیں جامد کر دینے کے بجائے ہمیشہ متحرک اور ترقی پذیر رکھا ہے۔ بدلتے ہوئے حالات کے مطابق انھیں بالیدہ تر کرتا گیا ہے یہاں تک کہ آج ہماری نگاہوں کے سامنے صرف عالی شان عمارت ہے۔ اس کی کھردری مگر مضبوط بنیاد قدرتی طور پر تہہ زمین آنکھوں سے اوجھل ہو گئی ہے۔ اس تہذیبی لین دین، تاثر و تاثیر میں ایک بے لچک اصول البتہ ہمیشہ پیش نظر رہنا چاہئے۔ وہ یہ کہ یہ سب کچھ صرف جزئیات میں ہوا کرتا ہے۔ کلی مزاج اور نصب العین میں اس قسم کی خوشہ چینی، جذب قوموں کے لئے باعث عار اور موجب ہلاکت ہے ——— اور مقام شکر ہے کہ ہمارے جدید نقادوں نے اس اہم نکتے کو اکثر ملحوظ رکھا ہے۔

میری مراد پختہ کاروں سے ہے۔ انھوں نے اندھا دھند مغربی پیمانے مانگے تانگے لاکر مشرقی ادبیات کو بے جان اشیاء کی طرح تولنا نہیں شروع کردیا۔ بلکہ اپنے زندہ افکار کی تحقیق و تجربہ کے لئے کچھ نئے ڈھنگ کے ترقی یافتہ آلات مہیا کئے ہیں۔ سوچ بچار کے، کچھ موزوں و مفید اصول اختیار کئے ہیں، جن سے وہ اپنے مخصوص ذہن کی روشنی میں، اپنے منفرد انداز سے کام لیتے ہیں، اور گو اس میں شک نہیں کہ اس ذہن اور اس انداز کی تعمیر میں بھی کچھ مغربی عوامل، موجودہ انسانی کردار کی ایک عالمی ماحول میں تربیت کے باعث کارفرما رہے ہیں مگر جہاں تک محرک اور نصب العین کا تعلق ہے اس کو ہم بڑی حد تک خالص کہہ سکتے ہیں، کوئی نیا نظریہ تو پیش کیا جا سکتا ہے، کوئی نئی تحریک بھی اٹھائی جا سکتی ہے۔ لیکن اصل نظام میں اس کی کھپت اور کامیابی اسی وقت ہو سکتی ہے جب جمی ہوئی روایات اور بنیادی مزاج کی اہمیت کو مدنظر رکھ کر اس طرح کام کیا جائے کہ تسلسل قائم رہے اور اجنبیت کے بجائے اپنایت کا احساس ہو۔ ان حقائق کی رعایت ہمارے غالی سے غالی "پیامی" نقادوں نے بھی فی الجملہ عموماً روا رکھی ہے اور جنھوں نے ایسا نہیں کیا ہے ہمارے ادبی مزاج نے ان کو قبول کرنے سے صاف انکار کر دیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ کلیم الدین احمد کی اردو غزل کو قتل کر دینے والی بات نہیں چل سکی۔ کیونکہ یہ انتہا پسندانہ ردّ عمل ہمارے ادبی مزاج، ذہنی تماثل اور تہذیبی ورثے کے خلاف تھا۔ اسی طرح بعض مارکسی تبصرہ کاروں کو تنقیدی مبلغ اور دیباچہ نگار سے

زیادہ حیثیت نہیں مل سکی جیسے سجاد ظہیر، سردار جعفری اور ہنس راج رہبر۔

قدیم و جدید طرز تنقید کے درمیان یہ فرق بھی عموماً کیا جاتا ہے کہ اول الذکر کا تعلق ہیئت اور اس کے لوازم سے ہے اور ثانی الذکر صرف مواد سے بحث کرتی ہے۔ میرے خیال میں یہ تمایز میکانکی اور ناصواب ہے۔ تنقید، فرض شناس تنقید، ادب کو کبھی اس طرح صورت و سیرت کے دو علیحدہ خانوں میں نہیں بانٹ سکتی۔ یہ ادب اور تنقید دونوں کا کچا اور ادھورا تصور ہے۔ ادب میں مواد اور ہیئت کا تعلق جسم و جان کا ہے اور اس فن کا کوئی حاذق طبیب، جو واقعی ایک ادبی نقاد کا منصب ہوتا ہے، ان دونوں جوہروں میں کسی ایک کو، کسی بھی درجے میں، نظر انداز کرنے کا خطرہ نہیں مول لے سکتا۔ یہ غیر فطری تفریق تفرقہ پرداز اور تباہ کن ہوگی۔ اس لحاظ سے تنقید قدیم ہو یا جدید اس کا مابہ الامتیاز اصولی طور پر اس قسم کی تخصیص و تعصب نہیں ہو سکتا۔ یہ ایک غیر ذمہ داری کی بات ہے یا پھر پس ماندگی ہے۔ اگر قدیم تنقید نے خود کو محض ہیئتی مسائل سے وابستہ رکھا تو یہی اس کی وہ کمی ہے جس کو پورا کر دینے کے سبب ہم جدید تنقید کو اس پر فضیلت دیتے ہیں۔ کیونکہ جدید تنقید کے بارے میں یہ مفروضہ خلاف واقعہ ہے کہ وہ صرف مواد کو چھیڑتی ہے۔ اس وقت ہمارے جتنے بھی مسلّم نقاد ہیں ان کی خصوصیت یہی ہے کہ وہ مواد اور ہیئت دونوں سے متوازن بحث کرتے ہیں۔ وہ ہیئت کو مواد ہی کی روشنی میں دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ پھر ایک خاص شکل اختیار کر لینے کے

بعد مواد کی جو نوعیت معین ہو جاتی ہے وہ اس کو بھی اُجاگر کرنا چاہتے ہیں۔ اس طرح ہیئت اور مواد کے باہمی رشتے اور آپس میں تاثیر و تاثر کی تمام پیچیدگیاں ان کا موضوع نقد ہوتی ہیں۔ جدید اردو تنقید کی یہی وہ ترقی ہے جو اس کی اہمیت کو قدیم کے مقابلے میں بڑھا دیتی ہے۔ چنانچہ موجودہ دور میں ایسے نکتہ چیں جو کسی ادب پارے کی تنقید، محض عروض، لغت اور محاورے کی بنیاد پر کرتے ہیں، ہم کو انھیں باضابطہ نقاد تسلیم کرنے میں تامل ہوتا ہے۔ نیاز فتحپوری اور جعفر علی خاں اثر لکھنوی کا غالب انداز اور ان کی بیشتر تحریریں اسی ذیل بازدمیں آتی ہیں۔ کیونکہ اس صورت میں معاملہ صرف یک رخی تک نہیں رہ جاتا بلکہ غلط بینی و غلط نمائی تک پہنچتا ہے۔ ایک محدود دائرے میں ان کی اہمیت و افادیت ہو سکتی ہے ـــ مگر منصب تنقید کے فرائض سے وہ عہدہ برآ نہیں ہو پاتے۔ کم نگاہی اور پرکھ کا میل ممکن نہیں۔ اس سلسلے میں میں یہ نہیں کہتا کہ جدید تنقید، بالخصوص اس کی اکثریت نے، مواد ہی کی طرح ہیئت کے تقاضوں کی بھی کما حقہ تعمیل کر دی ہے۔ اس لیے کہ بہرحال ابھی ہم لوگ قدیم ہیئتی انہماک کے خلاف ردِ عمل کے انقلابی دعبوری دور سے پوری طرح نہیں گزر پائے ہیں۔ دوسرے، جیسا میں نے عرض کیا، اب صورت و سیرت عملاً دو منفرد چیزیں نہیں رہیں، یہ ایک دوسرے سے اس طرح پیوستہ ہیں کہ ان پر الگ الگ بحث لایعنی ہے۔ جدید نقاد کے سامنے مضمون اور انداز مضمون، لفظ و معنی دونوں ایک ہو کر آتے ہیں اور وہ اپنے تجزیہ میں حسب موقع کبھی ایک، کبھی دوسرے کے ساتھ التفات کو بڑھا دیتا ہے اور عموماً دونوں کی

یکساں رعایت کرتا ہے۔ بلکہ وہ از خود تو یہ تفریق کرنا جانتا ہی نہیں، اس کے پیش نظر صرف ایک فن پارے کی پرکھ ہوتی ہے، اس کے تمام ظاہر و باطن پہلوؤں کی، ایک کل کی حیثیت سے۔

عام طور سے تنقید کے دو مدارس فکر بیان کئے جاتے ہیں: تاثراتی اور واقعاتی یا ذاتی اور اصولی۔ پھر اس تقسیم کو قدیم و جدید کے درمیان تفریق کے لئے بھی کام میں لایا جاتا ہے۔ لیکن اکثر یہ تقسیم متعین نہیں رہتی۔ کیونکہ تاثر و واقعہ، ذوق و معیار، شخصیت اور اصول آپس میں ایک دوسرے سے ملے جلے ہوتے ہیں۔ ہر تاثر کسی نہ کسی واقعے کے پس منظر میں ہوتا ہے۔ ہر شخص اپنے کچھ اصول بھی رکھتا ہے۔ اسی طرح خارجی معیار بغیر ذاتی ذوق کے بے معنی ہے۔ ہر اصول کی تعمیل کے لئے ایک شخصیت لانی پڑتی ہے۔ کسی انگریزی ناقد کا یہ خیال کہ نقاد کے سامنے فن پارے کی حیثیت آپریشن ٹیبل پر رکھی ہوئی سرد لاش کی ہے، اس کا مفہوم تنقید و تجزیہ کے عمل میں مکمل غیر جانبداری اور سنجیدگی کے علاوہ اگر کچھ اور ہو تو وہ ادب کا ایک میکانکی تصور ہوگا۔ چنانچہ مشہور انگریزی ناقد ٹی۔ ایس ایلیٹ کا ایک طرح کی ہیئت پرستی کی طرف میلان ادب میں موجودہ نراجی کیفیت کے لئے ایک ہنگامی علاج ہو تو ہو، اس کو کسی باضابطہ اصول کا مقام نہیں دیا جا سکتا۔ ادیب یا نقاد صرف واقعہ نگار یا حقیقت پرست نہیں ہو سکتے۔ انھیں اپنی اور دوسروں کی تسکین، ساتھ ہی اجتماعی تعمیر کے لئے تھوڑی سی تصور پسندی اور مثالیت سے کام لینا ہی ہوگا۔ بلکہ وہ فطرتاً اس پر مجبور بھی ہیں۔ اس کے علاوہ ایک فنی تخلیق کے نشیب و فراز کو براہ راست

سمجھ لینے کے لئے نقاد کو اپنے موضوع کے ساتھ جس ہمدردی کی ضرورت ہے وہ تصور کے بغیر ممکن نہیں۔ لیکن تاثراتی و واقعاتی طرزِ تنقید کے درمیان اس خلط ملط کے باوجود ہمارے یہاں کچھ نقاد ایسے رہ جاتے ہیں جن کو غالب اعتبار سے خالص تاثراتی کہا جاسکتا ہے۔ یعنی کسی ادب پارے کا حسن و قبح ان کے نزدیک محض ذاتی "پسند" ذوق اور وجدان پر منحصر ہے۔ شاید یہی ان کا اصول ہے۔ کم از کم اپنے تنقیدی عمل سے وہ یہی ثابت کرتے ہیں۔ رشید احمد صدیقی، نیاز فتحپوری اور اثر لکھنوی اسی طرزِ خیال کے بزرگ ہیں۔ اس طریقۂ تنقید کی تمام خوبیوں اور کمزوریوں کی نمائندگی رشید صاحب بدرجہ اتم کرتے ہیں۔ وہ تنقید اسی جذبے اور تاثر سے کرتے ہیں جیسے کوئی شعر یا افسانہ لکھے۔ "رنگینیٔ کلام" کی فکر بھی انھیں اسی طرح ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ پتے کی باتیں بہت کہہ جاتے ہیں، کام کی باتیں کم۔ ہم ان کے اندازِ بیان کی رعنائیوں سے محظوظ تو ہوتے ہیں، لیکن موضوع کے متعلق ہمیں ان سے کوئی روشنی اور بصیرت یا تو ملتی ہی نہیں یا آگہی کے فقط چند ریزے "گہر ریزے سہی" اِدھر اُدھر ذہن سے لپٹ کر رہ جاتے ہیں۔

اسی ذیل میں ایک بحث تنقید کے تخلیقی یا محض تنقیدی ہونے کی اُٹھتی ہے۔ اس کی بنیاد میں بھی پہلی اینٹ کج ہی رکھی گئی ہے۔ درحقیقت ہر تنقید تخلیق ہے اور ہر تخلیق تنقید۔ نہ تنقید کسی ریاست کا سالانہ بجٹ ہے یا کسی محکمے کا گزٹ اور نہ تخلیق کسی دیوانے کی بڑ ہے یا کسی صوفی کا حال و قال۔ پرکھ اور ذوق، جانچ اور جذبہ دونوں جگہ موجود

اور ناگزیر ہیں۔

تنقید کے متعلق یہ زبردست بحث بھی ایک عرصے سے چلی آرہی ہے کہ اس کا تعلق تحقیق اور ترجمانی سے کہاں تک ہے؟ کیا محقق اور ترجمان بھی نقاد کے زمرے میں آجاتے ہیں؟ یا نقاد کے لئے محقق اور ترجمان بھی ہونا ناگزیر ہے اور ان دو بنیادی شرطوں کی تکمیل کے بغیر وہ نقاد نہیں ہو سکتا؟ میرے خیال میں دونوں ہی باتیں غلط ہیں۔ پہلی صورت میں نقاد کے فرائض کی تفریط ہے تو دوسری میں افراط۔ اس قسم کے بیانات خلط مبحث کر کے تنقید کو دھندلا دیتے ہیں۔ دراصل محقق، ترجمان اور نقاد، تبصرہ و تشریح کے تین الگ الگ دائروں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ایک بات البتہ ان تینوں میں مشترک ہے، وہ یہ کہ تحقیق، ترجمانی اور تنقید، تینوں شعبے ایک ہی مقصد، کسی فن پارے کی افہام و تفہیم، پر کاربند ہوتے ہیں۔ اس لئے ہر ایک میں دوسرے دو شعبوں کے کچھ نہ کچھ عناصر ضرور پائے جائیں گے۔ یہ ایک دوسرے کے معاون ہیں۔ ہر محقق ایک تنقیدی نظر کا حامل ہوگا، تاکہ واقعات و حقائق کی صحیح جانچ پڑتال اور دریافت کر سکے۔ پھر اپنا نتیجۂ تحقیق پیش کرنے کے لئے اس کو واقعات کی ترجمانی کا طریقہ اختیار کرنا ہوگا۔ ہر ترجمان سب سے پہلے اپنے موضوع کے مختلف گوشوں کی تحقیق دریافت کرے گا۔ ساتھ ہی اس کو متعلق اور غیر متعلق کی پرکھ بھی کرنی ہوگی۔ اسی طرح نقاد فن کے پس منظر کی تحقیق اور فنکار کے خیالات کی ترجمانی سے گریز نہیں کر سکتا۔ اچھے اور برے موزوں اور ناموزوں کو پرکھنے کی منزل بعد میں آتی ہے

لیکن تشریح فن کے ان تینوں طریقہ ہائے کار اپنے اپنے واضح اور متعین حدود رکھتے ہیں۔ محقق اور ترجمان کسی ادب پارے کے اوصاف کا تجزیہ نہیں کر سکتے اور نقاد محض دریافت اور تفسیر پر اکتفا نہیں کر سکتا۔ چنانچہ تنقید اگر تحقیق و ترجمانی کی تفصیلات کو نظر انداز بھی کر دے تو اس کی قدر و قیمت میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی۔ صرف حقائق سے مجموعی آگاہی اور تنقیدی تجزیہ کافی ہوگا۔ اس سلسلے میں پھر ٹی۔ ایس ایلیٹ کے ایک رجحان کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے۔ یعنی بعض جگہ وہ نقاد کا فرض صرف اس قدر قرار دیتے ہیں کہ وہ قاری کو پارۂ فن کے تمام حقائق و لطائف سے باخبر کر دے، جو اسرار و رموز ہیں انھیں کھول دے، ہر نکتہ و معنی کو روشنی میں لے آئے تاکہ مکمل فہم اور لطف میسّر ہو سکے۔ لیکن یہ نقطۂ نظر خود ایلیٹ کے اصلاحِ مذاق یا پرورشِ ذوق کے نصب العین اور اس کی انقلاب انگیز تعمیل سے ٹکراتا ہے۔ دوسرے ایلیٹ کا یہ بیان بھی ایک وقتی تدبیر ہی معلوم ہوتا ہے جو انھوں نے موجودہ تنقید میں بے مہار رائے زنی سے پیدا ہو جانے والی منتشر الخیالی اور طوائف الملوکی کو دور کرنے کے لئے تجویز کی ہے۔

تنقید، تحقیق اور ترجمانی کے باہمی تعلق اور تمایز کی اس وضاحت کی روشنی میں اگر ہم دیکھیں تو اُردو کے بہتیرے تنقیدی مبصّر آخری دو دائروں سے آگے نہیں بڑھتے۔ وہ یا تو محقق ہیں یا ترجمان۔ اس بیان سے ان کی قدر و قیمت میں کوئی تنقیص مقصود نہیں۔ تشریح ادب کے اپنے خاص دائرے میں وہ مستقل حیثیت و افادیت کے مالک ہیں اور ان کا

ادبی وقار اسی مخصوص کارکردگی سے قائم ہے۔ انھیں نقاد کی اعزازی سند دینا غیر ضروری ہے۔ علامہ سید سلیمان ندوی، عبدالسلام ندوی، قاضی عبدالودود، یوسف حسین، محمد اکرام، مسعود حسن رضوی، حامد حسن قادری، برجموہن دتاتریہ کیفی، شوکت سبزواری، مسعود حسین خاں اور معین الدین دردائی اسی دائرے میں آتے ہیں۔ ان کے علاوہ کچھ اصحاب قلم ایسے ہیں جنھوں نے تنقیدیں بھی لکھی ہیں، تحقیقات بھی کی ہیں اور ترجمانی بھی کی ہے۔ مگر ان میں سے کسی ایک دائرے میں جم کر وہ اتنا کام نہیں کر سکے جو وہاں ان کے لئے کوئی بلند مقام پیدا کر سکتا، ان کی صلاحیتیں بکھر کر رہ گئیں یا یہ کہ ان کی صلاحیتیں ہی ریزہ کار تھیں۔ ان ہی کے ساتھ وہ لوگ بھی وابستہ ہیں جو تنقید کو صرف ایک تحریک، ایک نقطۂ نظر، ایک زاویۂ نگاہ دے کر رہ گئے، خود اس پر عمل کرنے کی توفیق یا استعداد ان کو میسر نہیں آ سکی۔ ان کا سرمایہ بس چند منتشر خیالات ہیں۔ ان ہی سے لگے لکھنے والے بھی منسلک ہیں جو گاہے گاہے فرمائش یا اُمنگ سے لکھ لیا کرتے ہیں — تنقیدی تبصرہ نگاروں کا یہ طبقہ بہت وسیع ہے۔ اس میں بہتیرے ذہین افراد شامل ہیں۔ ان سب کے درمیان نقطۂ اشتراک یہ ہے کہ وہ تنقید پیشہ نہیں۔ اسی لئے ان اوصاف کے جامع نہیں جو منصبِ تنقید پر فائز ہونے کے لئے درکار ہیں۔ پھر بھی ہم انھیں تنقیدی مبصر کی حیثیت دیئے بغیر نہیں رہ سکتے:۔ عبدالحق، محی الدین زور، عبدالقادر سروری، عندلیب شادانی، ڈاکٹر عابد حسین، خواجہ احمد فاروقی، ڈاکٹر سید عبداللہ، لطیف الدین احمد (ل۔ احمد)، عظمت اللہ،

عبدالرحمٰن بجنوری، اختر حسین رائے پوری، اختر انصاری، ڈاکٹر عبدالعلیم، ممتاز شیریں، اعجاز حسین اور عبدالمالک آروی اس متنوع گروہ کے نمائندہ قلم کار ہیں۔

اب ہمارے سامنے وہ لوگ آتے ہیں جنھوں نے صحیح اور پورے معنوں میں جدید اردو تنقید کو پیدا کیا اور پروان چڑھایا ہے۔ ان کے کاموں نے ہمارے تنقیدی افق کو وسیع کیا۔ اردو میں تنقیدی ذہن و ذوق کی عالمی اصولوں پر تشکیل و تکمیل کی، ادب کو جدید رجحانات و تحریکات سے روشناس کیا، فن کی عالمگیر قدروں کا شعور عطا کیا، مشرق و مغرب کو ایک انسانی پس منظر میں برتا، ان نقادوں نے تنقید کو ایک مستقل فن کی باضابطگی اور سنجیدگی بخشی، اس کو ایک پیشے کا انہماک دیا۔ یہ سبھی لوگ نہ صرف موجودہ عالمی اصولِ نقد سے واقف ہیں بلکہ اقدارِ فن کی بھی آگاہی رکھتے ہیں۔ یہ حضرات مغربی تجربوں کو آزاد ذہن کے ساتھ اپنے تصرف میں لائے۔ ان میں سے اکثر اپنا کچھ نہ کچھ اصول اور تنقیدی نقطۂ نظر رکھتے ہیں، جو نتیجہ ہے ان کے اس وسیع مطالعے کا جو مشرق و مغرب کے مختلف سربرآوردہ ادیبوں اور علوم و فنون پر حاوی ہے۔ سب سے بڑی بات یہ کہ ان کے حکیمانہ طرزِ تجزیہ نے اردو میں اس سنجیدہ، صاف، دو ٹوک اور کاروباری نثر کو عام کیا ہے جس کے بغیر زبان کی نصف طاقت بےکار پڑی تھی۔ یہ لوگ تنقیدی اوصاف، مطالعے کی وسعت، دقت اور جدت، پیشہ ورانہ انہماک، غیر جانبدار حکیمانہ ذہن، تجزیاتی انداز اور اصول پسندی کے جامع ہیں۔

آل احمد سرور اردو نقادوں میں ایک نہایت نمایاں اور ممتاز مقام رکھتے ہیں۔ ان کی سب سے بڑی صفت ان کا توازن اور اعتدال ہے۔ وہ ٹھنڈے دل و دماغ کے مالک ہیں اور بہت سادہ ذہن رکھتے ہیں، گو انداز پرکار ہے۔ مزاج میں وہ کامل غیر جذباتیت اور انسانیت ہے جو ٹی۔ ایس ایلیٹ کے نزدیک مشکل ترین، لیکن بہترین انسانی وصف ہے۔ ان کے تنقیدی کردار کا ایک اہم، بلکہ اہم ترین پہلو آجکل متنازع فیہ ہو رہا ہے۔ یعنی اپنے موضوع کے ساتھ ان کی ہمدردی۔ کچھ لوگ اس کو سرور صاحب کی شریفانہ کمزوری پر محمول کرتے ہیں اور بیجا رواداری کا نام دیتے ہیں لیکن اسی بات کو کچھ دوسرے لوگ انصاف اور اعتدال سے بھی تعبیر کرتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ سرور صاحب اس نقطۂ نظر کے قائل نہیں جو فن پارے کو نقاد کے سامنے آپریشن ٹیبل پر رکھی ہوئی بے جان لاش سمجھتا ہے، بلکہ وہ اس کو ایک زندہ جسم مان کر اس سے ذہنی یگانگت پیدا کرنے کے قائل ہیں، تاکہ اس کی روح کے سرچشموں کا سراغ لگا سکیں۔ اس سلسلے میں بعض لوگ موصوف کے نرم انداز بیان سے بھی برہم ہوتے ہیں۔ کلیم الدین احمد کا کہنا ہے "سرور صاحب کوئی بات واضح اور دو ٹوک نہیں کہتے، وہ ایک ہی سانس میں ہاں اور نہیں دونوں کہہ جاتے ہیں، اسی لئے ان کے خیالات مبہم ہیں"۔ یہ بہت بڑا الزام ہے جو کسی ناقد کے کردار پر لگایا جا سکتا ہے۔ اس مضمون میں اس کی تحقیق کا موقع نہیں۔ سردست صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ یہ ان دو اکابر کے تنقیدی نقطۂ نظر اور اندازِ کار کے اختلاف کا

نتیجہ ہے۔ آل احمد سرور، کلیم الدین احمد کے برخلاف، ادبی تنقید میں فتوے و فیصلے کو صحیح نہیں سمجھتے، وہ سختی سے ڈانٹنا نہیں چاہتے، لطیف طریقے سے سمجھا دینا کافی خیال کرتے ہیں اور اصلاحِ مذاق اور پرورشِ ذوق کا یہ بھی ایک طریقہ ہے، اس کی بھی اہمیت و افادیت ہے۔ پھر سرور صرف اصلاح کے علمبردار ہیں، کلیم الدین کی طرح ان کا نصب العین کوئی انقلاب نہیں۔ سرور صاحب کا اردو تنقید کو ایک زبردست عطیہ ان کا دل نواز طرز ہے، جس نے تنقید کو تخلیق سے ہم آہنگ کیا اور اس کے پڑھنے پڑھانے کو ایک مشقت طلب ریاضت کے بجائے ایک مسرت انگیز مشغلہ بنا دیا۔ بصیرت اور فرحت کا یہی وہ امتزاج ہے جس نے ہمارے ادب میں ذوقِ تنقید کو عام کرنے میں بڑا اہم رول ادا کیا ہے۔

سرور صاحب کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ان کی شخصیت مشرق و مغرب کی ادبی ثقافت کا حسین و متوازن امتزاج ہے۔ جس کمال کے ساتھ انھوں نے ان دو مخالف عناصر کو ردیا ہے اس کی مثال اردو ادب میں کم ملتی ہے۔ اردو ادب کو مغربی افکار و اصول سے مانوس کرنے میں ان کا حصہ سب سے زیادہ ہے۔ ہمارے ادب پاروں کو جانچنے میں تنقید کے مغربی اسلوب کو انھوں نے فطری حیثیت دے دی ہے۔ کسی اجنبیت اور تصنع کا احساس نہیں ہوتا۔ موصوف کی ایک بڑی خصوصیت اور، اردو میں وہ پہلے اور اکیلے ناقد ہیں جنھوں نے علامہ اقبال کے نظریۂ فن کو اپنے تنقیدی نظریات میں دخل دیا ہے اور اس طرح بڑی تخلیقی صلاحیت کا ثبوت دیا ہے۔ اس ضمن میں کہ انھوں نے ایک عظیم

فن سے کچھ اصول نقد اخذ کئے۔ یہ جناب سرور کا وہ کارنامہ ہے جس کا وجود ہر ادب میں تنقید کی پیدائش اور ارتقا کے لئے ناگزیر ہے۔ انھوں نے ابھی تک کوئی مستقل تنقیدی کتاب نہیں تصنیف کی ہے، صرف طویل و مختصر مضامین لکھے ہیں۔ وہ ٹی۔ایس ایلیٹ کے اس خیال پر عمل پیرا معلوم ہوتے ہیں کہ کام کی بات ایک جملے میں بھی کہی جا سکتی ہے اور اس طرح کے خیال انگیز (Suggestive) جملے ان کی تحریروں میں سطر سطر پر ملتے ہیں۔ خیال انگیزی ان کا امتیازی کردار ہے۔

اسی مزاج و قماش کے حامل جناب وقار عظیم ہیں۔ سلجھی ہوئی، سادہ طبیعت رکھتے ہیں، صاف صاف سمجھتے ہیں اور واضح لکھتے ہیں۔ ان کے یہاں کوئی تنقیدی پیچ و خم نہیں۔ سیدھے سیدھے اپنے خیالات کا اظہار کر دیتے ہیں۔ اپنے موضوع کے ساتھ ہمیشہ انصاف کرتے ہیں۔ پوری، کھری اور گہری باتیں کہتے ہیں۔ ان کی شخصیت میں کوئی دل آویزی نہیں۔ طرز بیان بالکل عام اور سلیس۔ چلتی ہوئی کاروباری نثر۔ لیکن حقائق اور تجزیئے کی طاقت سے بھرپور۔ وقار صاحب بڑے کارآمد اور معتبر نقاد ہیں۔ ان کے خلوص، سلیم الطبعی اور صحت ذوق پہ پورا بھروسا کیا جا سکتا ہے۔ وہ کبھی نظریاتی مباحث میں نہیں پڑتے، صرف کام کی باتیں پیش کر دیتے ہیں۔ وہ قاری سے کوئی اصول منوانے کی کوشش نہیں کرتے۔ بارہ فن کے اندر پائے جانے والی صداقتوں کی تنقیدی پیش کش پر اکتفا کرتے ہیں اور اس سلسلے میں ممکن مواد کا احاطہ کر لیتے ہیں۔ ہم کو ان کے اس بے لاگ، بے غرض انداز کا معترف ہی ہونا پڑتا ہے۔

جناب اختر اورینوی آل احمد سرور اور وقار عظیم کے ساتھ مل کر اُردو تنقید کے ارکانِ ثلاثہ کی وہ اہم جماعت بناتے ہیں، جو کسی مخصوص تحریک اور نظریئے کی علمبردار نہیں۔ یہ لوگ فن یا زندگی کے کسی انقلاب انگیز نصب العین کے مبلغ نہیں۔ یہ حضرات اُردو کی مشرقی ثقافت کے سب سے زیادہ وفادار اور اس کی ادبی روایات کے سب سے بڑے پاسبان ہیں۔ انھوں نے زبان وادب میں خاموش اضافے کو کافی سمجھا ہے۔ ان کو کوئی نیا رجحان دینا صحیح نہیں خیال کیا — اس ' روایتی ' مکتبۂ فکر میں اختر صاحب ایک منفرد مقام رکھتے ہیں، وہ ایک بلند آہنگ شخصیت کے مالک ہیں، ان کے تجربات بہت وسیع ہیں اور معلومات ہمہ گیر۔ ادب، سائنس، معاشیات، سیاسیات، عمرانیات، دینیات وغیرہ پر ان کا مطالعہ خاصا ہے اور وہ ان تمام علوم کو اپنے تنقیدی تجزیوں میں استعمال کرتے ہیں۔ اس طرح اُردو تنقید میں وہ اوّلین شخص ہیں جنھوں نے ادب کے علاوہ علوم کو جاننے کے ساتھ برتا بھی ہے اور تصورِ تنقید کو وسعت وجامعیت کی انتہائی حدوں تک لے جانے کی کوشش کی ہے۔ اس خصوصیت میں وہ انگریزی و عربی تنقید کے بعض میلانات کی نمائندگی کرتے ہیں یعنی ایک قسم کی دائرۃ المعارفیت (Encyclopaedism) ادب کو عالمی پسِ منظر میں دیکھنے کا رجحان ان کے یہاں شدید ہے۔ ایک بات اور، کہ انھوں نے آرنلڈ کی طرح مذہب اور فن کو جمالیات کے ایک ہی رشتے میں پرونے کی تحریک اٹھائی ہے۔ ان کے نزدیک مذہب کی

بنیادی قدر رجحان ہے اور اس طرح یہ خود ایک فن ہے۔ اختر صاحب کا اسلوب بڑا رنگین، پُر شوکت اور تہہ دار ہے۔ بعض اوقات وہ اپنی باتوں کو دلچسپ اور سحر آفریں بنانا چاہتے ہیں۔ اس مقصد کے لئے جہاں وہ فارسی و عربی کی پُر وقار ترکیبیں استعمال کرتے ہیں وہیں بھاشا کے ہلکے پھلکے الفاظ سے بھی جادو جگاتے ہیں۔ دراصل، وہ بلاغتِ اظہار کے دلدادہ ہیں، جس کو وہ ایک اہم چیز سمجھتے ہیں۔ آل احمد سرور کی طرح انھوں نے بھی تنقید کو تخلیق سے قریب تر لانے کی کاوش کی ہے۔

کلیم الدین احمد کا کردار ان سب لوگوں سے ممتاز، بلکہ اُردو نقادوں میں ممتاز ترین، اور نہایت متنازع فیہ ہے۔ ان کی انفرادیت اتنی نمایاں ہے کہ ایک عرصہ تک ان کو اُردو دنیا میں ایک اجنبی حملہ آور سمجھا جاتا رہا اور ادبی سرحدوں کی حمایت و حفاظت کے لئے بڑے بڑے معرکے برپا کیے گئے۔ لیکن ادھر ع

واں ایک خامشی تری سب کے جواب میں

آخر اس چُپ کے نسخے نے واقعی سو بلاؤں کو ٹال دیا اور اب انجمن میں ان کے بہتیرے رازداں پیدا ہو گئے ہیں۔ اس وقت وہ ایک منفرد عظمت کے حامل ہیں اور ان کا ایک حلقۂ فکر بنتا جا رہا ہے۔ ان کے معاملے میں غلط فہمی کو بڑا دخل رہا ہے۔ انھوں نے کچھ ایسے انقلابی تصورات، ایسے جارحانہ انداز میں پیش کیے ہیں کہ اہل ادب چونک پڑے اور چونک کر بدک گئے۔ ان پر تنقید کم، تعریض زیادہ کی گئی ہے۔ اس صورتِ واقعہ

نے ان کے موقف کے استحکام میں بڑی مدد کی۔ کلیم صاحب پر سب سے بڑا الزام یہ ہے کہ انھوں نے اُردو ادب کو انگریزی معیاروں سے جانچنے کی سعی کی ہے، اس لئے وہ اُردو کے غدار ہیں۔ حالانکہ حقیقت یوں ہے کہ موصوف صرف انگریزی نہیں، عالمی ادب کا غایر مطالعہ کرنے کے بعد ایک خاص نتیجے پر پہنچے ہیں۔ انھوں نے فن کے جن تصورات کو طبعی اور علمی طور پر پسند کیا ہے ان کی روشنی میں اپنے کچھ اصول، تنقیدی ضوابط، مرتب کئے ہیں اور اُردو زبان و ادب کی خیر خواہی کے لئے، اس کو دنیا کے دوسرے بڑے ادبوں کا ہم پلّہ کرنے کے لئے، ان اصولوں کو عام کرنا چاہا ہے۔ انھوں نے اپنے مخصوص فنی نقطۂ نظر سے ہماری ادبی روایات کا جائزہ لیا ہے، ہمارے فن پاروں کو پرکھا ہے اور صرف اصلاح مذاق نہیں، انقلاب ذوق کا سامان کرنے کی جدوجہد کی ہے۔ ایک طرح کی انتہا پسندی ان کے یہاں ضرور پائی جاتی ہے۔ مگر یہ انقلابی اقدام کا خاصہ ہے۔ کلیم صاحب کی نیت اور صلاحیت پر شک نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے بروقت انتباہ نے اُردو ادب میں بعض فاسد و مفسد رجحانات کی سرکوبی کی ہے، ان کی تلخ نوائی نے کارواں کو تیز گام کیا ہے، ہماری بعض کوتاہیوں کو رفع کیا ہے۔ ان کا تنقیدی رول ایک سخت گیر، لیکن با اصول محتسب کا رہا ہے، جس کی اردو ادب کو شدید ضرورت تھی۔ وہ کامل بت شکن ہیں، جس نے ہر دیوتا کے پاے گلی دیکھ لئے ہیں۔

ہمارے ادبی ارتقا کے لئے ان کی دو عظیم خدمتیں ہمیشہ یادگار

رہیں گی۔ کلیم صاحب کا سب سے بڑا تاریخی کارنامہ اُردو شاعری پر ان کی معرکہ آرا تنقید ہے، جس نے غزل کی مذمت میں اپنی تمام انتہا پسندی کے باوجود، اُردو نظم کی طرف ایک صحت مند، تعمیری رجحان پیدا کیا۔ اُردو کی شاعرانہ فکر کو ایک ایسے اہم گوشہ کی جانب متوجہ کیا جس کی تکمیل از بس ضروری تھی۔ عام انتشار اور ریزہ کاری کو ترتیب و تنظیم سے ہمکنار کرنے کی کوشش کی۔ ان کا دوسرا مجاہدہ ترقی پسندوں کی فنی بے راہ رویوں کے خلاف ہے۔ یہ کلیم الدین کی ناقدانہ جرأت ہی تھی جو خام، ناقص اور ناموزوں تجربوں کی شورش کے مقابل سینہ سپر ہوگئی، سیلاب بلا کے آگے ایک بند باندھ دیا۔ آخر ان کی راست اندازی اور بے جگری نے اُردو ادب کی صالح روایات کو ہلاکت سے بچا لیا اور فن کے تاریخی تسلسل کو برقرار رکھا۔

کلیم الدین احمد کا اندازِ تحریر سراسر تجزیاتی ہے، موضوع کے ہر ہر جزو پر قابو پالینے کے بعد وہ اس کے ایک ایک بخئے کو اُدھیڑ کر رکھ دیتے ہیں۔ وہ صحیح معنوں میں آپریشن اور اناٹومی (تشریح الاعضا) کرتے ہیں ان کے ہاتھ میں موضوع ایک سرد لاش ہے۔ اسی لئے ان کی حد سے بڑھی ہوئی غیر جانب داری سرد مہری تک پہنچتی ہے۔ ان کے اسلوب کی دوسری خصوصیت قطعیت ہے۔ وہ جو کچھ بے لاگ سوچتے ہیں، دو ٹوک کہہ دیتے ہیں، پورے تیقّن اور یقین کے ساتھ کھرے کھرے۔ اسی چیز کی شدت نے ان کی تحریروں میں ایک تحکّم کا انداز پیدا کر دیا ہے۔ جس سے ایک طرف ان کے احساس تفوق اور جارحیت کا بھی احساس پیدا

ہوتا ہے۔ ان کے یہاں تنقید کا انتہائی ضبط اور سنجیدگی پائی جاتی ہے، جو کبھی کبھی ترش روئی کی شکل بھی اختیار کر لیتی ہے۔ بہر حال یہ واقعہ ہے کہ اس پیشے میں جتنے یکسو اور منہمک وہ ہیں اردو کا کوئی دوسرا نقاد نہیں۔

اردو تنقید میں ایک دوسری تحریک کی بنیاد مجنوں گورکھپوری کے ہاتھوں پڑی۔ کلیم الدین احمد کی چلائی ہوئی تحریک خالص ادبی اور فنی تھی، مجنوں نے اپنا نظریۂ فن ایک مخصوص عمرانی تصور پر استوار کیا۔ وہ مارکسی مکتبۂ فکر کے بانی اور علمبردار ہیں۔ انھوں نے مارکس کی جدلیاتی مادیت کو زندگی کی طرح ادب کا بھی سرچشمہ اور جواز قرار دیا ہے۔ وہ ادب کو ایک اجتماعی آلۂ کار بنانا چاہتے ہیں اور اسی وقت اس کی افادیت کے قائل ہیں جب وہ سرمایہ و محنت کی باہمی پیکار میں آخرالذکر کا حامی و مبلغ ہو۔ اسی نقطۂ نظر سے انھوں نے میر سے اقبال تک، قدیم و جدید فن کاروں کا جائزہ لینے کی کوشش کی ہے۔ بہر حال جناب مجنوں ایک نہایت باصلاحیت، صاحبِ فکر نقاد ہیں، ادب و فن پر گہری نظر رکھتے ہیں، ان کی پیچیدگیوں کا پورا ادراک بھی انھیں ہے۔ گو انھوں نے اردو تنقید میں مارکسی اندازِ فکر کو روشناس کیا مگر ان کے یہاں اس طرزِ خیال کی انتہا پسندیاں اور تعصبات بہت کم ہیں۔ وہ صرف ذہنی طور پر مارکسی معلوم ہوتے ہیں۔ یا یہ کہ ان کا ادبی مزاج اور فنی مطالعہ اتنا رچا ہوا اور غالب ہے کہ وہ کچے نہیں ہو پائے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تحریروں میں عموماً توازن، اعتدال اور فنی بصیرت کا احساس

ہوتا ہے۔ ان کا اسلوب بڑا دلکش ہے۔ شبلی کے بعد وہ اُردو ادب میں دوسرے شخص ہیں جنھوں نے شگفتگی اور سنجیدگی، وقار اور رعنائی کا حسین امتزاج پیش کیا ہے۔ طرز بیان میں ان کی تازہ کاری اور ندرت نے اُردو نثر میں اضافہ کیا ہے۔ اُردو تنقید بہت سی ادبی اصطلاحات و محاورات کے ترجمے کے لئے مجنوں کی اختراعات کی مرہون منت ہے۔

احتشام حسین وہ مارکسی نقاد ہیں جنھوں نے مجنوں کی ڈالی ہوئی بنیاد پر ایک مکمل عمارت اٹھا دی۔ وہی اس طریقے کے رہبر کامل ہیں۔ وہ اس کام کے لئے درکار مخصوص مزاج، ذہن اور رجحان رکھتے ہیں۔ انھوں نے اپنے ذوق کی تربیت بھی ان ہی سوچے سمجھے ہوئے خطوط پر کی ہے۔ وہ ایک متین انداز فکر اور جفاکش طبیعت کے مالک ہیں۔ ان کا مطالعہ ادبی کم، عمرانی و معاشی زیادہ ہے۔ وہ جب بھی کسی فن کار یا فن پارے پر قلم اٹھاتے ہیں تو ان کا طریقۂ کار اس کے اقتصادی و عمرانی پس منظر کا تجزیہ کرنا ہوتا ہے، وہ کسی شخصیت کے ذہن کا تجزیہ بھی اقتصادی مبادیات ہی کی روشنی میں کرتے ہیں۔ وہ حیات انسانی کی ہر رَو میں طبقاتی شعور کی پیچیدگیاں ضرور ڈھونڈ نکالتے ہیں۔ ان کے تنقیدی ذہن میں مارکسی طبقاتیت کے پیچ و خم برابر کارفرما رہتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ادبی مطالعے کا ایک نہج یہ بھی ہے۔ مگر اس کی جامعیت اور کلیت پر اس درجہ اصرار توازن کو مجروح کرتا ہے۔ نظر میں وسعت کے بجائے عصبیت آجاتی ہے۔ ان کا طرز نگارش بہت ہی متین، ٹھوس اور سجل ہے۔ بعض لوگ اس کو بالکل

سپاٹ اور بے کیف بتاتے ہیں۔ اگر اس کا مطلب انتہائی سادگی ہے تو یہ غلط ہے۔ احتشام صاحب کی تحریر تکلف اور اس سلیقہ سے خالی نہیں جو اس طرح پیدا ہوتا ہے۔ وہ انشار پردازی سے غافل نہیں۔ الفاظ کی در و بست سے وہ بھی کام لیتے ہیں۔ ایک طرح کی اکتاہٹ اور اُلجھن جو اُن کے مضامین سے عموماً ہو جاتی ہے وہ ان کے خیالات کی یکسانی اور بے رنگ تکرار کا نتیجہ ہے۔ لیکن یہ ایسی بات نہیں جو نفسِ تنقید میں کسی نقص کا باعث ہو، البتہ بعض اوقات ان کے طریقۂ اظہار سے افکار میں ژولیدگی اور ابہام کا احساس ہوتا ہے — بہرحال جناب احتشام حسین کی ناقدانہ سنجیدگی، پیشہ ورانہ دیانت و ریاضت، علمیت اور نئی نسل کے ایک طبقہ کی ذہنی تربیت میں انہماک سے انکار ممکن نہیں۔ مارکسی مکتبۂ ادب میں ان جیسے باخبر معلم کا وجود کئی ایک لحاظ سے غنیمت ہے۔ انھوں نے ترقی پسند تحریک کو صحیح راہ پر لگانے کی قابل قدر کوششیں کی ہیں۔ اپنے گروہ میں وہ ایک ہی آدمی ہیں جو ادبی شعور، صلاحیت اور دیانت و متانت جیسے نایاب اوصاف رکھتے ہیں۔ اگر وہ نہیں رہتے تو ان کے حلقے کی جانب سے پھیلائی گئی انتشار اور بڑھ جاتی اور شاید ترقی پسند اپنے بعض اہم کارناموں کی افادیت کو بھی منوا نہیں سکتے۔

حسن عسکری اُردو نقادوں میں سب سے زیادہ تازہ کار ہیں۔ یہ بھی ایک تحریک کے علمبردار ہیں۔ انھوں نے بھی جناب کلیم الدین کی طرح اُردو ادب کو جھٹکے دیئے ہیں، ہمیں چونکایا ہے اور چونکا

کیا ہے۔ ترقی پسند تحریک کی بے راہ رویوں کو روکنے میں ان کا بھی بڑا اہم رول رہا ہے۔ ان کی آواز ایک لحاظ سے جدلیاتی مادیت کا ردّ عمل ہے۔ منفیانہ نہیں، مثبت اور تعمیری۔ انھوں نے مواد کے مقابلے میں ہیئت کی اہمیت کو پیش کیا ہے۔ وہ 'فن' کی معنویت کے قائل ہیں۔ ایک درجے میں فن برائے فن کے حامی۔ اسی لئے وہ ادب کی اقتصادی تشریح کے بجائے اس کے نفسیاتی تجزیے پر زور دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں فن کار کو اپنے شغل میں نرا فن کار رہنا چاہیۓ۔ چنانچہ فن کے سوتوں کو وہ لاشعور کی گہرائیوں میں خود فن کار کے اپنے ذہن وقلب کے اندر تلاش کرنا چاہتے ہیں۔ اس مقصد کے لئے خارج کے سیاسی و اقتصادی اسباب کو وہ دور از کار سمجھتے ہیں اور اس کام کے لئے انھوں نے باضابطہ تیاری کی ہے۔ ویسے تو وہ مشرق کے علاوہ مغرب کے دوسرے ادبوں اور فنون سے بھی واقف ہیں۔ مگر ان کے مطالعے کی دل چسپیوں کا مرکز فرانسیسی ادبیات ہیں۔ انھوں نے ان کے اندر ڈوب کر گہری بصیرت حاصل کی ہے۔ ان کے نزدیک فن کا مثالی معیار یہیں سے مہیا ہوتا ہے۔ عسکری کا اسلوب بھی اسی فرانسیسی رنگ میں رنگا ہوا ہے۔ انھوں نے اردو نثر کو بول چال کی روانی، بے تکلفی اور مٹھاس دی ہے، ایک چلتی ہوئی متحرک زبان سے آشنا کیا ہے، نحط افعال کو دور کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے گفتگو کی میز پر بیٹھا ہوا کوئی پڑھا لکھا آدمی اپنے دوستوں سے بے تکلف گفتگو کر رہا ہو۔

اس طرح قاری کو پورے اعتماد میں لے کر انھوں نے اس کے ساتھ ایک یگانگت کا رشتہ پیدا کر لیا ہے۔ یہی وہ انداز و تیور ہے جس نے ان کو اُردو ادب میں اتنا جلد ہر دل عزیز بنا دیا ہے اور ان کی باتوں کو مقبول ۔ عسکری نے فی الواقع ادب کو ایک رجحان دیا ہے اور اس کو ایک مستقل تحریک بنا دینے کی وہ بڑی صلاحیتیں رکھتے ہیں۔ عسکری کے خیالات میں تازہ رجحان سے ہمیں ان کی صلاحیتوں سے ایک نئی امید اور بندھتی ہے، وہ ہے ان کا اخلاقی میلان، جس کا اندازہ ان کے مضمون "انسان اور آدمی" سے ہوتا ہے۔ شاید وہ اُردو تنقید کے اس خلا کو بھر سکیں جو ہماری زندگی اور ادب میں بعض نئے رجحانات کی شدّت سے پیدا ہو گیا ہے

فراقؔ گورکھپوری ذہنی لحاظ سے دوسرے نقادوں کی بہ نسبت عسکری سے قریب تر ہیں، لیکن اپنے تصورات میں منفرد ہیں ۔ وہ جس طرح ایک زبردست جمالیاتی شاعر ہیں اسی طرح ایک اچھے جمالیاتی نقاد بھی ۔ ان کا فنی مطالعہ کافی وسیع اور رچا ہوا ہے۔ وہ زندگی اور فن کی ہر لہر کو جمالیاتی نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں اور اسی اعتبار سے اس کی معنویت کو معین کرتے ہیں ۔ یہاں تک کہ وہ ہئیت سے زیادہ مواد ہی کے جمالیاتی پہلو پر زور دیتے ہیں ۔ چنانچہ وہ شدّت سے اس بات کے قائل اور اپنے شاعرانہ تجربوں میں اس پر عامل ہیں کہ موضوع اگر جمیل ہے تو اس کی فنی شکل خود بخود حسین ہوگی ۔ اس کے لئے کسی کاوش کی ضرورت نہیں اور ان کا تصورِ جمال موزونیت اور تناسب سے

زیادہ اپیل یا انسپریشن پر منحصر ہے۔ یعنی وہ حُسن سے زیادہ حُسنِ نظر کو اہمیت دیتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ان کے خیالات اور پیش کش دونوں میں کھُردراپن پایا جاتا ہے۔ ان کے یہاں حُسن و قبح کی تمیز تو ہے مگر حُسن کی تہذیب نہیں۔ اسی لئے ان کے اسلوب میں بڑی ناہمواری ہے۔ ان کے خیالات کی گہرائی اور اونچائی میں کوئی شک نہیں، لیکن وہ حد سے زیادہ غیر معمولی (Abnormal) ہو جاتے ہیں۔ وہ صحیح معنوں میں لاشعور کے قیدی ہیں اور مبہم بارکیی نے ایک قسم کی پیچیدگی پیدا کر دی ہے جو بیان میں اونچی نیچی لہروں کو جنم دیتی ہے — فراق اُردو شاعری اور تنقید میں ایک مرکز گریز شخصیت ہیں۔

جدید اُردو تنقید کے اُفق پر دو نقاد اور طلوع ہوئے۔ وہ چمکے ضرور، اور ہنوز ٹمٹما رہے ہیں، مگر فضا میں کوئی اُجالا نہیں کر سکے۔ ان کے خلوص اور سرگرمی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ادبی شغف اور مطالعے کی وسعت بھی انھیں حاصل ہے۔ ان کی تحریروں کی مقدار بھی عظیم الشان ہے اور انھوں نے وافر ادبی معلومات بھی ہمیں بہم پہنچائی ہے۔ لیکن ان کے مضامین سے موضوع کے متعلق کوئی تنقیدی بصیرت نہیں ملتی، ذہن میں کوئی روشنی نہیں محسوس ہوتی، فکر انگیزی اور نکتہ رسی جو منصب تنقید کے ضروری اوصاف ہیں، ان کے یہاں مفقود ہیں۔ ان کے یہاں وسعت ہے، عمق اور بلندی نہیں۔ وہ غیر ضروری طول کلامی سے ہمیں اُکتا بھی دیتے ہیں، بعض اوقات اُلجھا بھی دیتے ہیں — یہ ہیں جناب عبادت بریلوی اور ابواللیث صدیقی۔

اُردو تنقید کی بساط پر چند تازہ وارد بھی ہیں۔ ان میں سے بعض کو لکھتے ہوئے ایک مدت بھی ہو گئی ہے۔ مگر ادبی حیثیت کے لحاظ سے وہ ہنوز اندرونِ قصر بار نہیں پا سکے ہیں، گو ان کی تھکی ہوئی آوازیں بار بار دروازے پر دستک دے رہی ہیں۔ اس کے برخلاف ان سے کچھ نوخیز تر لوگ بڑی تیزی سے آگے بڑھ رہے ہیں، اور اگرچہ سردست ان کے بارے میں کوئی قطعی فیصلہ کرنا مشکل ہے۔ مگر ان سے بڑی توقعات بہرحال وابستہ کی جا سکتی ہے۔ ان میں ہر ذہن کے لوگ ہیں۔ کچھ تو مذکورہ بالا مکاتب فکر ہیں کسی نہ کسی کے پیرو ہیں اور یہی گروہی وابستگی بالخصوص مارکسی نظریئے کے علمبرداروں میں ان کی اہمیت و شہرت کا بھرم ہے۔ اس لئے کہ وہ اپنے ساتھ صرف مطالعے کی پیچیدگی لائے ہیں۔ ایک صاف اور روشن ذہن کی جودت انھیں میسّر نہیں۔ ان کا انداز میکانکی اور بعض کی تحریریں معمّہ ہیں۔ فکر کی دھندنے اسلوب پر بھی اثر ڈالا ہے۔ ایک آدھ البتہ بڑے محنتی اور ایمان دار ہیں۔ اس مکتبے سے باہر کے قلم کاروں میں ایک بہت سلجھے ہوئے، سنجیدہ و سلیم ہیں، دوسرے بڑے جدّت پسند اور تازہ کار ــــ یہ نئی قماش کے نئے تنقید نگار علی الترتیب یہ ہیں:

(۱) محمد حسن۔ مبشر علی صدیقی، (۲) ممتاز حسین۔ شکیل الرحمان۔ راجندر ناتھ شیدا۔ ظ۔ انصاری (ممتاز حسین کا مطالعہ وسیع اور ادبی ذوق گہرا ہے، یہ بات انھیں اکثر نقادوں میں ممتاز مقام دیتی ہے، مگر ذہن میں بوجھل پن اور انداز خیال میں الجھن ہے یہی وجہ ہے کہ

ان کا طرز نازگی اور قدامت کا ایک طرفہ مجموعہ ہے۔ تحریروں میں عجیب بے ربطی کا احساس ہوتا ہے، جو یقیناً اسلوب کی جانب سے بے پروائی کا بھی نتیجہ ہے۔ اگر وہ ادھر توجہ دیں تو اپنے موقف کو زیادہ معیّن کر سکیں گے)، (۳) خلیل الرحمان اعظمی اور خورشید الاسلام (خورشید الاسلام نئی نسل میں سب سے با صلاحیت نقاد ہیں۔ یہ صرف نادرہ کار ہی نہیں، بلکہ اپنی ندرتِ فکر کے پیچھے مطالعے کی بڑی وسعت اور گہرائی، ذہن کی جودت اور نظر کی بلندی اور گیرائی رکھتے ہیں۔ ادراک بہت تیز ہے، اسلوب نہایت پُرکار اور خیال انگیز۔۔۔ لیکن اس مقام کو حاصل کرنے کے لیے، جس کے وہ مستحق ہیں، انھیں اپنی مہرِ سکوت توڑنی ہوگی، حرکت اور وسعتِ عمل سے کام لینا ہوگا۔ ورنہ ان کی خاموشی ایسے علمی جمود کو ثابت کرے گی جو ذہنی مواد کے محدود ہونے سے پیدا ہو گیا ہو اور اس طرح وہ ہماری تنقید کے محض "پطرس" بن کر رہ جائیں گے)۔

اب تک کی جدید اُردو تنقید کا مختصر جائزہ لے لینے کے بعد اس موضوع کے متعلق ایک زبردست مسئلہ سامنے آتا ہے: کیا اُردو تنقید جمود سے دوچار ہے؟ یہ سوال کچھ عجیب سا معلوم ہوگا، جب کہ ہر ماہ بہت سارے تنقیدی مضامین رسالوں میں نکلتے رہتے ہیں۔ لیکن جمود کا اندازہ کمیت سے کرنا صحیح نہیں، بلکہ عمومی طور پر صرف کیفیت، تنقید کی ذاتی خوبی بھی معیار نہیں بن سکتی۔ جمود کا مفہوم نہ تو یہ ہے کہ کسی چیز کی کمی یا فقدان ہو اور نہ یہ کہ وصف میں کوئی خرابی آگئی ہو

یہ تو در اصل اس سکون و سکوت کا نام ہے، اس بے حسی، بے خبری اور بے فکری کا غماز ہے، جس میں مبتلا ہو کر تنقید نگار ادب کے معاصر رجحانات اور عناصر سے غافل ہو جاتے ہیں۔ وہ اپنے مطالعے اور ذہن کو تازہ ترین میلانات سے آشنا نہیں کر پاتے، پرانی لکیر کو پیٹنا کافی سمجھتے ہیں۔ اُفق پر اُبھرنے والے نئے ستاروں پر رصد نہیں لگاتے، ان کی چمک اور سمت کی جانچ اور پرکھ سے بے پروا ہو جاتے ہیں۔ حاضر ادبی مسائل کے بعض اہم گوشوں سے کچھ اسی قسم کی غفلت موجودہ اردو نقادوں کے درمیان نظر آتی ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد حالات نے جس طرح پلٹا کھایا ہے، تقسیم سے زیادہ اس کے ذہنی پس منظر اور اس کے خلاف ردّ عمل نے جس شدّت سے حسّیات میں تبدیلی پیدا کر دی ہے، احساسات مجروح ہوئے ہیں اور تصورات منقلب، کچھ نئی جذباتی اور ذہنی لہریں اٹھی ہیں، یہاں تک کہ قدر و نظر کے پیمانے بدل گئے ہیں، معاملات کی پڑتال کے لئے تازہ معیار میدان میں آ گئے ہیں، نئی تحریکیں بھی اُبل پڑی ہیں، جدید نقطہ ہائے نظر کارفرما ہو گئے ہیں۔ ان تاثرات کے تحت اچھے خاصے ادب کی پیدائش اور روز بہ روز افزائش بھی ہو رہی ہے ـــــ اور ہمارے نقاد عام طور پر ان تمام تغیرات سے یا تو بے خبر ہیں یا انھیں قابل اعتنا نہیں سمجھتے اور یہ دونوں باتیں تنقید کو جامد اور ادب کو ساکن ہی نہیں، ہلاک کر دینے والی ہیں۔ چاہیئے تو یہ تھا کہ ہمارے تجربہ کار اور نوخیز دونوں ہم قسم کے

نقاد نئے رجحانات و عناصر کو ادبی تنقید کی کسوٹی پر کستے، ان کے صحت مند اجزاء کو تسلیم کر کے ادب کی توانائی میں اضافہ کرتے اور مریضانہ تجربوں کو رد کر کے ادب کی سالمیت کو محفوظ کر لیتے۔ یہ صالح حرکت ہوتی اور اس سے ارتقا کی منزلیں طے کی جاتیں۔

(سنہ ۶۰ء)

احتشام حسین کی تنقید نگاری

جناب احتشام حسین جدید اُردو تنقید کے ستونوں میں ایک ہیں۔ حالی، شبلی اور آزاد کے بعد اُردو تنقید کا نیا دور شروع ہوتا ہے۔ یعنی ادبی تنقید کو ایک مستقل فن کی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔ دوسری اصناف ادب سے علیحدہ اس کے اپنے اصول و ضوابط مرتب ہوتے ہیں۔ مغربی علوم سے براہ راست اور بھرپور استفادے کی بدولت اردو تنقید کو ایک اصطلاحی وقار حاصل ہو جاتا ہے۔ اب تنقید ایک ایسے پیچیدہ فن کی حیثیت حاصل کر لیتی ہے جس میں تبصرہ کسی خاص اور معین نظریۂ ادب کے تحت ہوتا ہے۔ احتشام حسین اسی جدید اُردو تنقید کے ایک مدرسۂ فکر کی نمائندگی کرتے ہیں۔ وہ حالی یا کسی قدیم اسکول کے پیرو قطعی نہیں۔ انھوں نے اُردو تنقید کی کسی قدیم روایت کو سنبھالا نہیں ہے۔ وہ 'روایت' میں 'بغاوت' کے قائل ہیں۔ یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ وہ خود کسی مدرسۂ فکر کے بانی ہیں۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ اس وقت وہ اپنے مدرسۂ فکر کے قائد ہیں۔ یہ مدرسۂ فکر ادب کی سماجی ما

اقتصادی تشریح کا ہے۔خاص کر ادب کی وہ اقتصادی تشریح جو مارکس نے جدلیاتی مادیت کی بنیاد پر پیش کی ہے۔اس طرح جناب احتشام حسین اُردو ادب میں مارکسی یا اشتراکی تنقید کے سربراہ ہیں۔ اس دائرے میں ان کے پیش رو اختر حسین رائے پوری اور مجنوں گورکھپوری وغیرہ ان کی سی قائدانہ یکرنگی کے حامل نہیں۔

جناب احتشام حسین ایک صاحب نظریہ ناقد ادب ہیں۔وہ اپنے مدرسۂ فکر کے قائد بھی ہیں۔ان خصوصیتوں سے ان کے یہاں شدت، سخت کوشی اور تبلیغ کے عناصر نمایاں ہیں۔ وہ اپنے نظریئے کی صداقت پر غیر متزلزل اعتماد رکھتے ہیں۔اس کے بارے میں کسی قسم اور درجے کی رعایت کے لئے تیار نہیں۔کوئی لچک یا سمجھوتہ ان کے نزدیک کمزوری ہے۔اس شدت آمیز سنجیدگی نے انھیں ہر ادبی مطالعے میں اپنے نظریئے پر اصرار اور اپنے مخصوص خیالات کی جا بجا تکرار پر مائل کیا ہے۔ان کے موقف کے متعلق کسی غلط فہمی کی گنجائش نہیں۔انھیں نظریاتی مباحث سے از حد شغف ہے۔اپنی ہر کتاب کے دیباچے میں واضح اعترافات کے علاوہ انھوں نے اتنے متنوع موضوعات پر اپنے مخصوص رنگ میں تبصرہ کیا ہے: 'ادب اور اخلاق'، 'مواد اور ہئیت'، 'ادبی تنقید کے مسائل'، 'افسانہ اور حقیقت'، 'اصول نقد'، 'فرقہ پرستی اور ادب'، 'تنقید اور عملی تنقید'، 'شعر فہمی'، 'ادب اور تہذیب'، 'ادب کا مادی تصور'، 'میں کیوں لکھتا ہوں' وغیرہ۔ان مستقل عنوانات کے علاوہ جناب احتشام کی شاید ہی کوئی

تحریر ایسی ہو جس میں کسی نہ کسی جہت سے متعدد مواقع پر کچھ نظر باقی مباحث نہیں چھیڑے گئے ہوں۔ دراصل وہ ایک سماجی حقیقت نگار ہیں اور ہر فن پارے کی تعبیر و تشریح جدلیاتی مادیت کے معیار سے کرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کا مبلغانہ جوش انھیں بار بار اپنی مخصوص اخلاقیات کی تلقین پر اُکساتا ہے۔ اس معاملہ میں ان کی یکسوئی، خلوص اور کاوش متاثر کن ہیں۔

احتشام صاحب کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ کافی غور و فکر کے بغیر کچھ نہیں لکھتے۔ انھیں اپنی ذمہ داری کا شدید احساس ہے۔ ان کے خیالات میں ہم آہنگی اور استواری پائی جاتی ہے۔ اپنے تنقیدی مضامین کے پہلے ہی مجموعے میں انھوں نے اپنے موقف کو دو ٹوک طور پر واضح کر دیا تھا:

"ان مضامین کا مصنف غور و فکر کے بعد اس نتیجہ پر پہنچا ہے کہ ادب مقصد نہیں، ذریعہ ہے۔ ساکن نہیں، متحرک ہے۔ جامد نہیں، تغیر پذیر ہے۔ اسے تنقید کے چند مقررہ فرسودہ اصولوں کی مدد سے نہیں سمجھا جا سکتا، بلکہ ایک فلسفیانہ تجزیہ ہی کام آ سکتا ہے۔ جس کی بنیاد تاریخ کی مادی ترجمانی اور ارتقا بالضد کے اصولوں پر رکھی گئی ہو۔ ان مضامین میں ایک حکیمانہ شعور کو رہنما بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ کیونکہ میں ادب کو زندگی کے لئے عام شعور کا ایک حصہ سمجھتا ہوں،

جس میں طبقاتی رجحانات سانس لیتے اور تمدن کے مظاہر
اثر انداز ہوتے ہیں"

(دیباچہ "تنقیدی جائزے")

دوسرے مجموعے میں:

" جو شخص بھی میرے مضامین پڑھے گا اسے خود اندازہ ہوگا کہ میں انسانوں کی فلاح و بہبود اور اقتصادی انصاف کا ذکر کس شدت اور خلوص کے ساتھ کرتا ہوں اور شاید ہی میرا کوئی مضمون ایسا ہو جس میں ان کا تذکرہ کسی نہ کسی پہلو سے نہ آتا ہو"

(دیباچہ "روایت اور بغاوت")

اور :

"تنقید نگار کئی حیثیتوں سے سب سے مشکل اور ذمہ دارانہ صنفِ ادب ہے۔ لیکن بعض اوقات اس ذمہ داری سے پوری طرح عہدہ برآ ہونا ممکن نہیں ہوتا۔ اس میں نقاد کی محدود نگاہی اور جذباتی کمزوری کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ اس لئے میں کبھی یہ کہنے کی جرأت نہیں کرتا کہ یہ مضامین حرفِ آخر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ تاہم جہاں تک ہو سکتا ہے میں دیانتدار رہنے کی کوشش کرتا ہوں"

(دیباچہ "تنقید اور عملی تنقید")

پہلے دو اقتباسات جناب احتشام حسین کے ادبی موقف کا اعلا

ہیں جس کے بارے میں اتنا وثوق کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ انھوں نے اپنی کثیر تحریروں میں ان نکتوں سے سرِمو انحراف نہیں کیا جن کی تبلیغ روزِ اول انھوں نے اپنے اوپر فرض کرلی تھی۔ آخری اقتباس احتشام صاحب کے بلند تنقیدی معیار کا دعویٰ کرتا ہے۔ مختصر لفظوں میں اس سے بہتر تنقیدی نصب العین کی وضاحت نہیں ہوسکتی۔ لیکن اس پر پورا پورا عمل واقعی ایک 'مشکل' کام ہے۔ کبھی 'محدود نگاہی' اور کبھی 'جذباتی کمزوری' ایک انسان کی راہ میں حائل ہو ہی جاتی ہیں۔ اس لحاظ سے احتشام صاحب کی یہ پیش بندی قابلِ غور ہے کہ وہ اپنے مضامین کو 'حرفِ آخر' کی حیثیت نہیں دیتے۔ ان کی یہ حقیقت پسندی انھیں اپنے دور کے بعض ان ناقدوں سے بالغ تر ثابت کرتی ہے جو اپنی ہر تحریر کے بارے میں 'مستند ہے میرا فرمایا ہوا' قسم کا انداز رکھتے ہیں۔ ذیل کے مزید کچھ اقتباسات میں ہم ان ہی دو باتوں کی جستجو کریں گے: 'مصنف کا ادبی نقطۂ نظر' اور 'دیانت دار رہنے کی کوشش'۔

"..... اس کیا اور کیسے میں جو ربط ہے وہ ریاضی یا علمِ ہندسہ کے قاعدوں کی طرح متعین نہیں ہے۔ یہ ہر شخص جانتا ہے کہ نہ صرف مواد سے کام چل سکتا ہے اور نہ محض شکل وصورت سے بلکہ کسی نہ کسی تناسب سے دونوں کا ربط فن کا لازمی عنصر ہے۔"

('مواد اور ہیئت')

"..... اسی وجہ سے ہیئت اور مواد کے تعلق کا

سوال جمالیات کے نقطۂ نظر سے سمجھنے کی کوشش کبھی تسکین بخش نتیجہ برآمد نہ کرے گی۔ اس کے برعکس تاریخی زاویۂ نظر جمالیات کے پرستاروں کے متعدد مکاتب کی الجھا دینے والی بے نتیجہ موشگافیوں سے بچائے گا۔"

(ایضاً)

"..... مواد ہو یا ہئیت اور شکل، ان میں جمالیاتی اقدار کا ہمہ گیر سلسلہ تلاش کرنا اس لئے محال ہے کہ انسانیت طبقات میں بٹی ہوئی ہے اور یہ طبقات اپنے معاشی روابط کی وجہ سے کبھی یکساں مذاق کے مالک نہیں ہو سکتے۔ ایک قسم کی شاعرانہ آرائش سے متاثر یا متلذذ نہیں ہو سکتے۔ یہاں خود جمالیاتی اقدار بنانے والوں کے لئے صرف ایک چارہ کار رہ جائے گا اور وہ یہ کہ وہ بھی تاریخی تجزیہ کا راستہ اختیار کر لیں اور ہر قسم کی شاعری کو انصاف کے ساتھ پرکھیں۔"

(ایضاً)

"..... اصل چیز شاعری کے سلسلہ میں عروض نہیں ہے بلکہ ایک خیال کو جو کسی مادی تجربہ پر مبنی ہو شدتِ احساس کے ساتھ مخصوص فنی طریق اظہار کے ساتھ پیش کرنا شاعری کہلاتا ہے .....

"..... اردو شاعری جس زمانہ میں پیدا ہوئی ہندوستانی

نظام معیشت اس سے کچھ زیادہ مختلف نہ تھا جو ایران میں رہ چکا تھا۔ اس لئے اس کے رواج کے لئے جواز بھی موجود تھا.....

.....یہ سوال تو پیدا ہی نہیں ہوتا کہ آزاد نظم گوئی کے لئے کوئی جواز ماضی کے عروض یا فلسفۂ شعر میں نہیں تلاش کیا جا سکتا۔ اس لئے اس کی جگہ اردو میں نہیں ہے۔ ہاں جب تک اس میں اعلیٰ درجہ کی شاعری کے نمونے نہ آئیں گے، تو اس وقت تک ہیئت کے اس تجربہ کو کامیاب نہیں کہا جائے گا.....

.....اس لئے ان نظموں سے اسی طرح اثر پذیر ہونے کے لئے دوسری قسم کی نفسیاتی آمادگی کی ضرورت ہے۔ پڑھنے والوں کو جذباتی ہونے کی جگہ منطقی ہونا چاہئے۔ جب اس طرح کی شاعری بھی اپنی روایتیں بنا لے گی۔ اس وقت اس کی ضرورت پیش نہ آئے گی.....

.....آج نئے اسالیب اختیار کرنے، مواد کو شاعری کے سانچے میں ڈھالنے کا سوال اس لئے زیادہ اکھڑ رہا ہے کہ وہ تمام لوگ جو ادب کو ذاتی ملکیت کی حیثیت دینا چاہتے تھے، جو اسے چند آدمیوں تک محدود رکھنا چاہتے تھے، جو بدلتی ہوئی زندگی کا ساتھ اپنے مادی نقصان یا ذہنی رکاوٹ کی وجہ سے نہیں دینا چاہتے تھے۔ وہ بہت کچھ

اپنے ہاتھ سے نکلتا ہوا دیکھ رہے ہیں.....

"..... ترقی پسند ادب کا زاویۂ نظر مواد اور ہیئت کے تعلق کے بارے میں بہت واضح ہے۔ وہ تمام شعرا اور نقاد جو زندگی کو نامیاتی مانتے ہیں، جو مقداری خصوصیتوں کے بدلنے کے قائل ہیں، جو شاعری کو زندگی کا مظہر مانتے ہیں، جو ادب کو سماجی ترقی کا ایک آلہ سمجھتے ہیں اور جو تمدن کو عام کرنا اور فنون لطیفہ کو عوام کی چیز بنانا چاہتے ہیں وہ کسی حالت میں بھی ہیئت اور اسلوب کو مواد پر اہمیت دینے کے لئے آمادہ نہیں ہو سکتے....

" شاعر کے پاس خیال ہوتا ہے۔ خیال اس کے مادی وجود کی اس کش مکش سے پیدا ہوتا ہے جو وہ فطرت اور سماج کے خلاف (طبقاتی سماج میں) کر رہا ہے .....

"..... اسی لئے آج تمام شاعروں کا پہلا سماجی فریضہ ہے کہ وہ ان لوگوں کے ساتھ ہو جائیں جو دنیا کو بدل دینا چاہتے ہیں، انھیں اسی طرح آزادی نصیب ہو سکتی ہے ....

"..... شاعری نئے اسلوب میں ہو یا پرانے شاعر کے لئے اپنے مواد پر قدرت۔ اس سے خلوص، احساس کی شدت کے ساتھ ساتھ زبان پر قدرت کی بھی ضرورت ہے۔ اسے رنگ و صوت، نغمہ و ترنم کی ان تمام لطافتوں سے کام لینا چاہئے جس کا مواد دل و دماغ پر چھا جائے

اور سننے والے میں عمل کی طاقت پیدا کر دے۔ مواد اور
ہیئت کے اسی اتحاد کا نام فن ہے"

("مواد اور ہیئت")

میں نے احتشام صاحب کے ایک ہی مضمون سے اتنا طویل اقتباس قصداً پیش کیا ہے۔ تاکہ اس طرح فن و ادب کے ایک نہایت اہم مسئلے پر ان کے خیالات کا تجزیہ کر کے دیکھا جا سکے کہ وہ بحیثیت ناقد کیا کچھ کہنا چاہتے ہیں اور کس طرح کہہ پاتے ہیں۔ میرے خیال میں اس مضمون میں جناب احتشام کی تنقید کے تمام پیچ و خم نمایاں ہو جاتے ہیں۔ ان کے اوصاف بھی اور نقائص بھی۔ واشگاف انداز میں معلوم ہوتا ہے کہ مصنف خیال سے زیادہ اہمیت مادے کو دیتا ہے اور اسی لئے اس کی نظر میں فن کا مقصود صرف مواد ہے اور ہیئت محض وسیلہ۔ چنانچہ فنی کامیابی کے حصول کے لئے ضروری ہے کہ فن کار اپنے سماج کا ایک ذمہ دار فرد ہو۔ ادب و فن کے اس نقطۂ نظر سے اختلاف تو کیا جا سکتا ہے اور کیا گیا ہے، مگر اس کے وزن اور صحت مندی سے انکار معقول نہیں۔ احتشام صاحب کا ذہن اس مسئلہ پر بالکل صاف ہے اور یہ بات ان کی عظمت کی دلیل ہے کہ وہ ایسے پیچیدہ و نازک اور کسی حد تک گمراہ کن مسئلہ پر اتنی وضاحت اور قطعیت کے ساتھ بہم گفتگو کرتے رہے ہیں بلکہ اہل اردو کے اس عمومی ذہن تربیت کی ہے جو تخیل پرستی کے خلاف ہے۔ لیکن احتشام صاحب اتنے پر ہی بس نہیں کرتے، ایک قدم آگے بڑھ کر یہ دعویٰ بھی کر دیتے ہیں کہ حقیقت صرف مادی ہے

اور وہ بھی جدلیاتی مادیت جو سراسر طبقاتی اور معاشی ہے۔ وہ حقیقت کو اشتراکی تصور میں محدود سمجھتے ہیں۔ یہاں تک کہ ہر ادیب اور فن کار کے لئے وہ ضروری سمجھتے ہیں کہ اشتراکی نہج پر طبقاتی کش مکش میں محنت کشوں کا طرف دار ہو۔ یہ بات سیاسی اعتبار سے کتنی ہی دل فریب ہو، ادبی تنقید کے معیار سے گری ہوئی ہے۔ ادب بھان متی کا کنبہ نہ ہو لیکن بہرحال وہ ایک وسیع اور متنوع چیز ہے۔ احتشام صاحب کا خالص اشتراکی نظریۂ حقیقت ادب کی اسی خصوصیت کو نظرانداز کردیتا ہے۔ اس محدود نظری کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ "زندگی کو نامیاتی" اور "شاعری کو زندگی کا مظہر" ماننے کے ساتھ ساتھ "مقدار سے خصوصیتوں کے بدلنے" اور "فنون لطیفہ کو عوام کی چیز" بنانے کی باتیں بھی ہونے لگتی ہیں۔ اگرچہ یہ سچ ہے کہ زیر نظر فروع مصنف کے پیش کردہ اصول کا منطقی نتیجہ ہیں اور اس لئے ان پر تضاد یا الجھن کا الزام نہیں عائد ہو سکتا۔ لیکن اصل قابل غور نکتہ تو یہی ہے کہ وہ کلیات جن کی جزئیات یہ کچھ ہوں صحیح ادبی مطالعے کے لئے کہاں تک موزوں ہیں؟ ایسی کلیات کے تحت پیش کئے گئے ادبی مطالعوں میں "دیانت دار رہنے کی کوشش" کہاں تک کامیاب ہوتی ہے؟ احتشام صاحب کا یہ نقطۂ نظر تو بہت صحیح ہے کہ فن کی عظمت کا پیمانہ خود فن کی ہیئت نہیں ہو سکتی، کسی فنی تخلیق کی صحیح قدر و قیمت معین کرنے کے لئے ماورائے فن ایک فلسفیانہ معیار سے کام لینا ہی ہوگا۔ لیکن اس فلسفیانہ معیار کو مادہ، مقدار اور جدلیات جیسے عناصر پر مبنی کردینا محل نظر ہے۔

"ہیئت اور مواد کے تعلق" کے سوال پر "جمالیات" کو معیار نہ بنائیے لیکن اس کے مقابل "جدلیات" کو ایک متبادل معیار کی حیثیت سے پیش کرنا بھی "بے نتیجہ موشگافیوں" میں کم الجھانے والا نہیں۔ فن اور ادب گرچہ "زندگی کا مظہر" ہیں۔ لیکن ان کا مقصود اور جواز زندگی کی لطافت اور رفعت ہے۔ معاش زندگی کی ایک بنیادی ضرورت سہی، لیکن کوئی "تاریخی زاویۂ نظر" اپنے تمام حکیمانہ پیچ وخم کے باوجود اس کو زندگی کا منتہائے نظر ثابت کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔ غذا، صحت، تعلیم اور راحت ـــ آخر ان سب کا حاصل کیا ہے؟ کیا یہ باتیں بجائے خود مقصود ہیں، اور ان کے آگے زندگی کا "نامیاتی" ارتقا بند ہو جاتا ہے؟ اگر زندگی میں واقعی نمو ہے اور وہ پرانی گلیوں میں گھومنے کے بجائے ہمیشہ آگے کی طرف بڑھتی ہے ـــ تو پھر معاشیات یا نفسیات کی پیش کردہ بنیادی ضرورتیں انسان کے سفرِ ارتقا کا نقطۂ آغاز تو ہو سکتی ہیں، منتہائے پرواز نہیں ہو سکتیں۔ وسیلۂ سفر تو بن سکتی ہیں، نشانِ منزل نہیں ہو سکتیں۔ زندگی کی تمام حرکتوں کا آخری نصب العین بہرحال ہمارے سامنے کی اور فوری ضرورتوں سے بلند تر ہوگا ـــ یہ نصب العین خارج کے خاک وخون سے ماورا ہوگا۔ باطن کا کیف ہی اس کا معیار ہو سکتا ہے۔ ایسے ہی مقام پر پہنچ کر زندگی اور فن، فرد اور سماج، مواد اور ہیئت، دولت مند اور محنت کش سب ایک ہو جاتے ہیں۔ چھوٹی چھوٹی اکائیاں ختم ہو جاتی ہیں، عظیم کل پیدا ہوتا ہے۔ انسانیت "طبقات میں بٹی ہوئی" ہونے کے بجائے متحد

ہو جاتی ہے۔ یہی وہ اتحاد اور ارتکاز ہے جس سے طاقت، لطافت اور رفعت کے مقاصد حاصل ہوتے ہیں۔ یہی منتہا اشتراکیت کا بھی فلسفیانہ نصب العین ہے۔ چنانچہ نظریۂ ادب و تنقید کو بھی آخری اور مثالی نصب العین ہی پر مبنی ہونا چاہیے، نہ کہ عبوری وسائل پر۔ ایسا واضح اور "تسکین بخش" نصب العین مارکسی معاشیات کی کش مکش سے ویسا ہی بلند ہے جیسا فرائڈ کی نفسیات کی الجھن ہے۔ یہ "گوہر یک دانہ" صرف اخلاقیات کے صدف میں ہے۔ احتشام صاحب کا تنقیدی موقف اس بنیادی صداقت کو تسلیم نہیں کرتا اور یہ اس کی سب سے بڑی کمی ہے۔

ادب کی روحانی بنیاد سے انکار کے باعث جناب احتشام حسین نے "مقدار سے خصوصیتوں کے بدلنے" اور "فنون لطیفہ کو عوام کی چیز بنانے کا جو نقطۂ نظر پیش کیا ہے وہ ان کی تنقید کو ادبی سے زیادہ سماجی بنا دیتا ہے۔ ادب کو ماورائے ادب فلسفہ سے ناپنے کا یہ مطلب نہیں کہ سرے سے فن کی اساس ہی کو نظر انداز کر دیا جائے۔ فن ہمیشہ ایک وصف رہا ہے، اپنی خصوصی حیثیت میں اس کو مقدار سے کوئی تعلق نہیں، ورنہ فن کا کوئی معیار ہی نہیں رہ جائے گا۔ فنون لطیفہ کا بلا تمیز عوام کے درمیان اشتہار تخلیقِ فن کا مقصد کبھی نہیں رہا۔ یہ انسان کی بنیادی ضرورتیں ــــ کھانا، کپڑا اور مکان ــــ نہیں، جن کا عوام کے درمیان ارزاں کرنا کسی فرد کا سماجی فرض ہو۔ ان فنون کا تعلق "ذوقِ ادب" اور "شعور" سے ہے جو واقعتاً ہر شخص کا حصہ نہیں ــ نہ

ہر شخص ادب سمجھ سکتا ہے، نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتا ہے۔ اس معاملہ میں ایک قسم کی جمالیاتی حس کا وجود لازمی ہے، جو عام نہیں، خاص ہے۔ اس کے علاوہ فنون لطیفہ کی اشاعت ریاست کا فرض ہو سکتا ہے۔ خود فن کار کا کام فنون کی تخلیق ہے۔ یہ تخلیق خواہ کتنی ہی عام فہم اور مفید عام کیوں نہ ہو محض عام پسندی کوئی ادبی نصب العین نہیں ہو سکتا۔ دوسرے بہتیرے مارکسی ناقدوں کی طرح احتشام صاحب کے متعلق یہ کہنا تو صحیح نہ ہوگا کہ وہ زندگی کی بلند تر قدروں اور فنی حسن کے ادا شناس نہیں۔ لیکن اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر اپنی تنقیدوں میں ادبی اصولوں سے زیادہ سماجی ضرورتوں پر زور دیتے ہیں۔ چنانچہ بعض اوقات ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ناقد ادب ہونے کے باوجود ان کی واقفیت ادبیات کی بہ نسبت عمرانیات اور اقتصادیات سے زیادہ ہے۔ یہی سبب ہے کہ وہ اپنے ہر ادبی مطالعے کی ابتدا اور انتہا کے علاوہ بیچ بیچ میں بھی بے شمار عمرانی بحثیں اٹھاتے رہتے ہیں۔ یہاں تک کہ ان کے مضامین کبھی کبھی ادبی تنقید کے بجائے عمرانی تجزیہ ہی معلوم ہونے لگتے ہیں۔ سماجیات سے از حد شغف ہی کا نتیجہ ہے کہ وہ برابر ادیبوں اور شاعروں سے عمرانی و اقتصادی شعور اور عمل کا مطالبہ کرتے نظر آتے ہیں اور اپنی پسند کے اچھے سے اچھے فن کار میں بھی اس شعور اور عمل کی کمی پاتے ہیں، تو اس کو ایک نقص کی طرح نمایاں کرتے ہیں اور اگر کسی ادیب اور شاعر کے یہاں اس شعور اور عمل کی فراوانی پاتے ہیں تو اس کے ادبی و فنی نقائص سے بڑی حد تک

صرفِ نظر کرتے ہیں۔ غالب اور اقبالؔ پر ان کے مطالعات اور سردار جعفری اور سجاد ظہیر کے متعلق ان کے تبصرے ان کی اس خصوصیت پر روشنی ڈالتے ہیں۔ یہ اور اس قسم کی دوسری مثالوں میں وہ دیانت دار رہنے کی کوشش میں پوری طرح کامیاب نہیں ہو پاتے اور "محدود نگاہی" اور "جذباتی کمزوری" کا شکار ہو جاتے ہیں۔

مخصوص "تاریخی تجزیہ" سے شغف نے احتشام صاحب کی تنقیدوں کو یک رخی بنا دیا ہے۔ یہ یک رخی نوعیت ان کی قائدانہ یک رنگی سے کتنی ہی ہم آہنگ کیوں نہ ہو بعض اوقات اکتا دینے والی ہو جاتی ہے۔ اس قسم کے مبلغانہ اصرار سے ایک عام قاری کی اکتاہٹ تو خیر محض ایک فوری نفسیاتی ردِعمل ہے۔ اصل غور طلب نکتہ یہ ہے کہ ایسا اندازِ نظر حسن کو ہر رنگ میں دیکھنے کے لئے بمشکل آمادہ ہوتا ہے، خاص کر جب معاملہ ایسے نظریے کا ہو جو تمام انسانی افعال کی بنا ایک ایسے جذبے کو قرار دیتا ہے جو بنیادی ہونے کے باوجود بالکل ابتدائی اور معمولی ہے۔ اس سلسلے میں اصل مشکل یہی ہے کہ تاریخی تجزیئے کا مارکسی فلسفہ اقتصادیات کی توجیہہ جیسی بھی کر پاتا ہو ادبیات کی تعبیر کے لئے بالکل ناکافی ہے۔ ادب و فن کے تہذیبی مظاہر کی تشریح کے لئے روحانی اخلاقیات کا پیمانہ چاہئے۔ ایسے کسی پیمانے کے عدم قبول نے احتشام صاحب سے بہت سی بے ڈھنگی باتیں لکھوا دی ہیں۔ مثلاً اردو شاعری میں غزل کے رواج کا جواز تلاش کرتے ہوئے تمام ذہنی اور ثقافتی عناصر سے صرف نظر کر کے ایرانی اور

ہندوستانی نظامِ معیشت کا غلاب ملانا۔ اسی طرح آزاد نظم اور نظمِ معرّیٰ کی نامقبولیت کی توجیہہ میں 'ذاتی ملکیت' اور 'مادی نقصان' کا سوال اٹھانا۔ احتشام صاحب کی یہ طبقاتی جانب داری نفسیاتی بیچارگی یا ذہنی مجبوری کی حد تک پہنچ گئی ہے۔

درحقیقت وہ صرف مارکسی نقادوں کے درمیان نہیں، اُردو تنقید میں بحیثیت عمومی نہایت بالیدہ ذوقِ ادب اور بالغ شعور کے مالک ہیں۔ ان کے ادبی فہم و ادراک کی پختگی کے متعلق دو رائیں نہیں ہو سکتیں لیکن اس کے باوصف وہ اشتراکی جدلیت کے لئے اپنی 'جذباتی کمزوری' سے مجبور ہو جاتے ہیں۔ غالبؔ و اقبالؔ پر ان کے مطالعات اردو تنقید میں اہم اضافے ہیں۔ 'غالبؔ کا تفکر' اور 'اقبالؔ کی رجائیت کا تجزیہ' اردو تنقید کی تاریخ میں ادبِ عالیہ کے نمونے ہیں۔ لیکن غالبؔ کے 'تفکر' یا ان کی 'بت شکنی' (اس عنوان سے غالب کا دوسرا مطالعہ) کے بھرپور اور خیال انگیز تجزیئے کی تان جس نکتے پر آکے ٹوٹتی ہے وہ یہ ہے:

"مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غالبؔ اپنے طبقہ کی
بےعملی اور مردہ دلی سے اکتا چکے تھے لیکن اس سے
رشتہ توڑ لینا ان کے لئے ممکن نہ تھا"

(ص۱۰ غالب کا تفکر، تنقید اور عملی تنقید)

'اقبالؔ کی رجائیت کا تجزیہ' ان الفاظ پر ختم ہوتا ہے:

"اس میں شک نہیں کہ اقبالؔ افلاطون کی تصوریت

کے مخالف ہوتے ہوئے بھی حقیقت کے مقابلے میں
عینیت کے قریب تھے۔ اس لئے ان کا فلسفہ رجائیت
کہیں کہیں خطرناک حد تک خیالی معلوم ہونے لگتا ہے۔
اگر انھوں نے سماجی زندگی کی کش مکش کو طبقاتی
لوٹ کھسوٹ اور سامراج اور سرمایہ داری کے استحصال
کی روشنی میں دیکھا ہوتا، اگر انھوں نے عوام کی بھوکی،
ننگی اور مجبور زندگی کے معمولی مطالبات پر بھی نگاہ ڈالی
ہوتی تو وہ ہمیں بتا سکتے کہ روحانی ارتقا سے پہلے محض
زندہ رہنے کے لئے اپنے ہی سماجی اور سیاسی نظام کے
خلاف شدید کش مکش کی ضرورت ہے .....!!

(ص ۱۷۱، اقبال کی رجائیت کا تجزیہ: تنقید اور عملی تنقید)

اس طرح کی باتیں سراسر خلط مبحث ہیں، ادبی مسائل کو سلجھانے کے بجائے الجھا دیتی ہیں۔ اس قسم کی دخل در معقولات کا سب سے بڑا نقص یہ ہے کہ ادبی تنقید عین عالم عروج میں تقابل عروج کی طرف مائل ہو جاتی ہے۔ خواہ مخواہ کا جدلیاتی تبصرہ ادبی تجزیئے میں پیوند کی طرح لگ جاتا ہے جس سے مطالعہ کی ہم آہنگی مجروح ہو جاتی ہے۔

محولہ بالا اقتباسات کا تقابل اگر "مواد اور ہیئت" سے دیئے گئے اقتباسوں سے کیا جائے تو احتشام حسین صاحب کے تنقیدی ذہن کے متعلق ایک نکتہ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ "تنقیدی جائزے" (۱۹۴۴ء) سے "تنقید اور عملی تنقید" (۱۹۵۲ء) تک آٹھ سال کے

عرصہ میں اس میں کوئی تبدیلی یا ترقی، نقطۂ نظر یا اسلوبِ تحریر، کسی بھی لحاظ سے نہیں ہوئی۔ یہ واقعہ موصوف کے تنقیدی موقف سے اختلاف رکھنے والوں کے لئے تو ان کے ذہنی جمود کا ثبوت ہے۔ لیکن میرے خیال میں یہ ان کے کردار میں استواری کی دلیل ہے۔ نشیب و فراز کے بجائے یہ ہمواری ان کی سنجیدہ نظریہ پسندی سے بھی ہم آہنگ ہے۔ اول روز انھوں نے اپنے لئے جو راہ معین کی تھی اس پر آخر تک قائم رہے۔ ذہنی انتشار کے اس دور میں اس درجہ کا دماغی ارتکاز بہرحال قابلِ قدر ہے۔ چنانچہ ان کی تحریروں میں تھکا دینے والی یکسانی کی شکایت کو اگر اس پہلو سے دیکھا جائے تو ماننا پڑے گا کہ اس کا سبب مواد کی کمی، مطالعہ کی قلت یا فہم کی تنگی نہیں بلکہ یہ نتیجہ ہے اس یکسوئی کا جو ایک باکردار صاحبِ نظریہ انسان کے اندر پیدا ہو جاتی ہے۔

لیکن یہ یکسوئی اپنی حد سے بڑھ جاتی ہے جب احتشام صاحب نعرہ بازی پر اتر آتے ہیں۔ موضوع کی منصفانہ تشریح کے بعد اپنے مخصوص نظریہ کی پرجوش تبلیغ تو گوارا ہو سکتی ہے مگر جب یہ تبلیغ سنجیدہ تجزیے کی بجائے چند بندھے ٹکے، پٹے پٹائے نعروں کا سہارا لینے لگے تو ادبی و علمی معیار برقرار نہیں رہتا۔ عینیت، شالیت، ماورائیت، رجعت، مابعد الطبیعات، بورژوا اور سرمایہ دار وغیرہ الزامات کی تکرار اور مادیت، حقیقت، نمو، ترقی، جدلیت اور عوام وغیرہ انعامات پر اصرار، احتشام صاحب کی بھی ویسی ہی خصوصیت ہے

جیسی بہتیرے نام نہاد مارکسی نقادوں کی۔ یہ وہ جذباتی کمزوری اور محدود نگاہی ہے جس کی چھوت احتشام صاحب کو بھی اپنے مدرسۂ فکر کے عام فکر سے لگ گئی ہے۔ اس خاص معاملہ میں وہ پارٹی بندی کی سطح سے اوپر نہیں اٹھ سکے۔ اس حکیمانہ طریقہ کار پر قائم نہیں رہ سکے جس کی یاد دہانی وہ اپنے پڑھنے والوں کو بار بار کراتے رہتے ہیں۔ عینیت کی گالی یا مادیت کی شاباشی علم وادب میں کوئی معنی نہیں رکھتی۔ سنجیدہ تجزیئے سے ثابت کرنا چاہئے کہ کہاں کوئی نقص واقع ہوا ہے اور کہاں کوئی خوبی پوشیدہ ہے۔

حکیمانہ نقطۂ نظر کا لفظ احتشام صاحب کی تحریروں میں بار بار آتا ہے۔ اس لفظ سے ان کو جذباتی وابستگی ہے۔ لیکن علمی طور پر وہ اس کا مفہوم واضح نہیں کر پائے۔ اپنے ہر ادبی مطالعہ میں وہ اس کا حوالہ تو دیتے ہیں لیکن یہ انداز نظر ان کی پیش کردہ دلیلوں سے کہاں تک ثابت ہوتا ہے، قابل غور ہے۔ آخر یہ حکیمانہ انداز نظر کیا ہے؟ تاریخ کی مادی تعبیر؟ ادب کا مادی یا اقتصادی تصور؟ فن پاروں کا سماجی تصور؟ حکیمانہ نقطۂ نظر سے احتشام صاحب کی مراد یہی کچھ ہے۔ ان کے نزدیک یہی ایک نظریہ سائنٹفک ہے۔ لیکن مارکسیت کے لئے اس دعوے کی منطقیت بجائے خود مشکوک ہے۔ یہاں اس موضوع پر براہ راست کسی علمی بحث کا موقع نہیں۔ لیکن احتشام صاحب جس حد تک اس نظریئے کو عقل کل مانتے ہیں وہ ضرور محتاج ثبوت ہے۔ ایک ناقد ادب کی حیثیت سے ان سے اس ثبوت کا مطالبہ بھی نہیں کیا جاتا۔ لیکن انھوں نے اپنے ذمہ

ادب کی اقتصادی مارکسی تشریح کا فرض جس فلسفیانہ انداز کے ساتھ لے لیا ہے وہ ان کے سنجیدہ قاری کو محض مبہم اشاروں پر مطمئن نہیں رہنے دیتا۔ تشفی بخش حد تک اس کا حق اسی صورت میں ادا ہو سکتا ہے جب احتشام صاحب خاص اسی موضوع پر تفصیل کے ساتھ علمی بحث کر دیں۔ اس سلسلے میں ان کا مضمون ادب کا مادی تصور بہت ہی سطحی اور ناقص ہے۔ اس میں سرسری طور پر کچھ طالب علمانہ باتیں کی گئی ہیں۔ چند صحافیانہ خیالات پیش کئے گئے ہیں۔ کسی گہرے عالمانہ تجزیئے اور تفصیل سے کام نہیں لیا گیا۔

جناب احتشام حسین کی تنقید نگاری کے متعلق ان تحفظات کے بعد ان کے کارناموں کی صحیح قدر و قیمت کا تعین آسان ہو جاتا ہے۔ اردو تنقید کو احتشام صاحب کا سب سے بڑا عطیہ ان کے نظریاتی مباحث ہیں۔ براہ راست ادبی تنقید کے موضوع پر انھوں نے بارہا گفتگو کی ہے۔ حکیمانہ شعور اور علمی انداز سے مسائل کو واضح کیا ہے۔ "ادبی تنقید کے مسائل"، "اصول تنقید"، "تنقید اور عملی تنقید"۔ حقائق کی تشریح و توضیح کے اعتبار سے یہ چند مقالات اردو میں تنقید کے موضوع پر لکھی گئی ضخیم کتابوں سے زیادہ بصیرت افروز ہیں۔ مصنف کے عالمانہ ادراک نے ہمارے غور و فکر کے لئے بے شمار قیمتی نکتے پیش کر دیئے ہیں۔ ذیل میں مذکورہ مضامین سے چند اہم اقتباسات درج کئے جاتے ہیں:

"...... تنقید جب حقیقت کے عام اور سطحی مفہوم سے گذر کر حقیقت کے ہر شعبہ کو، اس کے مثبت اور منفی اثرات

کو، اس کے مادی اور نفسیاتی وجود اور تعلق کو گھیر لیتی ہے تو اسے اشتراکی حقیقت نگاری کا نام دیا جاتا ہے۔ اس میں فرد کا تجزیہ ایک باشعور سماجی انسان کی حیثیت سے کیا جاتا ہے اور شاعر یا ادیب الہام و القا کی اونچی سطح سے اتر کر نقاد کے روبرو پیش ہوتا ہے۔

"ادب یا تنقید ادب کو معاشیات کا ایک شعبہ نہیں سمجھنا چاہئے اور نہ اس تعلق کو جو معاشیاتی عناصر اور تصوراتی ڈھانچے کے درمیان قائم ہو جاتا ہے، ریاضیاتی تناسب سے بدلتا ہوا سمجھنا چاہئے۔ کیونکہ جب ایک دفعہ ایک مخصوص نظام حیات کی وجہ سے ایک مخصوص ادبی نظریہ بن جاتا ہے تو وہ اپنے قوانین اور اصول و ضوابط آپ بنا لیتا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس کا تعلق معاشی نظام سے بالکل نہیں ہے ......"

(ادبی تنقید کے مسائل: روایت اور بغاوت)

"......اسی طرح تنقید کے سلسلہ میں جب اصول کی گفتگو کی جائے گی تو طبعی اور اکتسابی علوم کے علاوہ ایک اور ایسے علم یا حس سے کام لینے کی ضرورت پڑے گی جو ان علوم کے منافی نہ ہوتے ہوئے بھی ان سب کے علاوہ کوئی بات ایسی بتا سکے جس سے فیصلہ میں مدد ملے۔ ممکن ہے وہ کئی علوم کے امتزاج کا نتیجہ ہو اور ممکن ہے

کسی کے ساز کا کوئی ایسا تار ہو جس پر جستجوئے حقیقت کے بحران و اضطراب میں اچانک کسی نقاد کی انگلی پڑ گئی ہو۔۔۔۔۔

"اپنے ذوق اور وجدان کے سہارے کسی ادیب یا شاعر کی روح میں اتر جانا آسان ہے۔ لیکن اپنے ساتھ دوسروں کو بھی لے جانا اچھے نقاد ہی کا کام ہو سکتا ہے۔ کیونکہ وہ داخلی کیف پذیری اور لذت اندوزی کی وہ نازک لکیر بناتا ہوا نہیں چلتا جو اس کے گذر جانے کے بعد مٹ جائے بلکہ وہ علم کی روشنی میں ایک شاہراہ بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ وہی اصول اصول کہے جا سکتے ہیں جو صرف اصول بنانے والے یا اس کے چند ساتھیوں کے کام نہ آئیں بلکہ جو زیادہ سے زیادہ انسانوں کو روشنی دکھا سکیں جن میں اَنجانی داخلیت اور ہر لمحہ بدلتے ہوئے وجدان کے سہارے منزلیں طے نہ ہوں بلکہ جن میں تاریخ، منطق اور دوسرے علوم سے مدد لی جائے تاکہ نتیجہ میں غلطی کے امکانات کم ہوں۔۔۔۔

"ہر ادیب اور تصنیف اپنے ساتھ نئے سوالات لاتی ہے اور زندگی اتنی متنوع ہے کہ ہر تصنیف کو ایک ہی لاٹھی سے نہیں ہانکا جا سکتا۔۔۔۔۔ اعلیٰ ادب ادیب کی شعوری قوت کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اسے اس کے وقتی

تجربات اور ہیجانات کا نتیجہ قرار دے کر نتیجہ نکالنا صحیح نہیں ہو سکتا۔ اچھا ادب وقت کی چیز ہونے ہوئے بھی ہر وقت کی چیز ہوتا ہے "

(اصولِ تنقید: ادب اور سماج)

"......نقاد بھی غیر جانب دار نہیں رہ سکتا۔ اس کا منصب ہی یہ ہے کہ وہ ادب کے محرکات تخلیق کا پتہ لگائے، ان سرچشموں کا منبع تلاش کرے، جہاں سے ادیب نے زندگی حاصل کی ہے۔ اس فلسفے کو ڈھونڈ نکالے جو ادب کے خیالوں کو ایک مربوط شکل میں پیش کرنے کا ذریعہ بنے۔ اس طرح یقیناً ایک منزل میں تو نقاد کو بھی ادب کے ساتھ ہر وادی و کہسار میں چلنا پڑے گا اور ہر صحرا کی خاک چھاننی ہوگی۔ لیکن اس کا کام یہیں ختم نہیں ہو جائے گا بلکہ آگے بڑھ کر وہ ادیب کے ذہنی سفر کا تجزیہ کر کے اس کے حقیقی خیالات کا پتہ چلائے گا، ادیب کی جانب داری کا ذکر کرے گا اور ارتقائے تہذیب پر ادیب کے کارناموں کی جگہ متعین کرے گا۔ یہ سارے کام محض تشریح یا تاثر کے اظہار سے ممکن نہیں ہیں۔ ان کے لئے نقاد میں خود ایک تخلیقی قوت کی ضرورت ہے، جو تنقید کو بھی ادبی حیثیت عطا کر دے۔ جس میں نقاد کے اندازِ نظر سے جان آجائے

اور جو کسی مصنف یا تصنیف کا تذکرہ ہونے کے باوجود انسان کے سماجی اور فلسفیانہ شعور میں اضافہ کا سبب بن جائے۔ ادب کی تخلیقی تنقید کا مقصد اس کے سوا اور کچھ نہیں ہو سکتا ہے کہ نقاد بھی ادیب کے خیالات کی بنیاد کو ڈھونڈ کر اس کی ادبی کاوشوں پر اعلیٰ ادبی رنگ میں اظہار خیال کرے اور ادیب کے سماجی شعور کا جائزہ لے، فن کی نزاکتوں پر نگاہ ڈالے اور عام پڑھنے والوں کی رہنمائی کرے۔ اگر کوئی نقاد اس سے بچتا ہے تو وہ تنقید کا حق ادا نہیں کرتا......

"اس میں شک نہیں کہ فنی حیثیت سے رقص، موسیقی، مصوری، سنگ تراشی اور شاعری پر رائے دیتے ہوئے مختلف باتوں پر زور دینے کی ضرورت پیش آئے گی کیونکہ ہر فن کے ارتقا کی تاریخ مختلف ہے۔ خود ادب کے مختلف اصناف کے مطالعہ میں ان اختلافات کو پیش نظر رکھنا ہوگا۔ کیونکہ ہر صنف تنقید حقائق کے جانچنے کے اصولوں پر مبنی ہے۔ اس میں حقائق کی ظاہری شکل کے لحاظ سے ضروری ترمیم کرنے کی ضرورت پیش آئے گی اور بس"

(تنقید اور عملی تنقید: تنقید اور عملی تنقید)

یہ اقتباسات یہ ثابت کرنے کے لئے کافی ہیں کہ جناب احتشام حسین

نے ادبی تنقید کے پیچیدہ مسائل پر گہری اور وسیع نظر ڈالی ہے اور اپنے حکیمانہ شعور اور علمی نقطۂ نظر سے کام لے کر ان کو بڑی حد تک واضح کر دیا ہے۔ لیکن ادب و تنقید کے یہ زریں اصول جیسیوں صفحات میں پھیلے ہوئے طویل مباحث سے چُن کر پیش کئے گئے ہیں اور ان کی چمک اسی منتخب صورت میں باقی بھی رہتی ہے۔ ورنہ ان کی تشریحات کے انبار میں ان کا نقش دھندلا پڑ جاتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ بیش تر حسین و جمیل تصورات ہیں جن پر عمل ہنوز تشنۂ تکمیل ہے۔ یہ صرف فکری تنقید ہے، جس سے عملی تنقید ہنوز ہم آہنگ نہیں ہو سکی۔ اس صورت واقعہ سے بجا طور پر اندیشہ یہ ہوتا ہے کہ ناقد نے عام الفاظ میں جو کچھ کہا ہے اس کا مفہوم وہ کچھ خاص رکھتے ہیں۔ یعنی یہ پوری سچائیاں نہیں ہیں جو ہمارے سامنے رکھی گئی ہیں۔ اولین مضمون "مواد اور ہیئت" کی طرح یہاں بھی چند نیم صداقتوں کو بیان کیا گیا ہے۔ یہ باتیں حقیقت کے ایک ایسے سچے متلاشی کی ہیں جو اپنے خلوص، کاوش اور ذہانت کے باوصف ذہنی الجھنوں کے سبب منزل سے قریب آ آ کر کترا جاتا ہے۔ صحت مند اور قیمتی خیالات کے گردوپیش فکر و نظر کی بے شمار لغزشیں بھی ملتی ہیں۔ اس طرح ناقد ایک عجیب سی ذہنی کش مکش میں مبتلا نظر آتا ہے۔ وہ دوسروں کی پھیلائی ہوئی مریضانہ الجھنوں کو تو بڑی خوبی سے صاف کر دیتا ہے مگر پھر خود اپنی الجھنوں میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ "ذوقِ ادب اور شعور" کے جرأت مندانہ مضمون "میں کیوں لکھتا ہوں" میں احتشام صاحب نے جہاں یورپ کے بہتیرے برخود غلط قلم کاروں

کی بکواس کو نہایت عمدگی کے ساتھ رد کیا ہے وہیں سارتر کے اس شریفانہ جذبے سے بھی محض اس لئے اپنی ناپسندیدگی کا اظہار کیا ہے کہ وہ زمان و مکان میں محدود مادی و طبقاتی کش مکش سے بلند ہونا چاہتا ہے:

"میں اس آفاقی انسان کے لئے (لکھتا ہوں)
جس کا کسی خاص عہد سے تعلق نہیں ہوتا یعنی جو قوم، طبقہ
اور نسل کے جذبات پر باطنی فتح حاصل کر لیتا ہے۔"

ایسے انسان دوست آفاقیت پسند نقطۂ نظر کی تردید کے لئے احتشام صاحب کا معیار یہ ہے:

"..... لیکن وہ ادیب جو سرمایہ دار یا حاکم طبقہ کا
ساتھ دینا چاہتے ہیں، اپنی غیر جانب داری کا ڈھنڈورا
پیٹتے ہیں۔"

اس قسم کی زیادتیاں احتشام صاحب کی تحریروں میں بہت ہیں۔ لیکن ان زیادتیوں کے متعلق سب کچھ کہہ دینے کے بعد یہ حقیقت اپنی جگہ رہ جاتی ہے کہ مواد اور ہیئت، آزاد نظم اور تنقید وغیرہ ادب کے نظریاتی موضوعات پر جتنی سلجھی ہوئی بے لاگ باتیں احتشام صاحب نے کی ہیں کم از کم مارکسی ناقدوں میں اس کی مثال نہیں ملتی۔ احتشام صاحب کا ادبی نقطۂ نظر کچھ بھی ہو، ادب کے متنوع مسائل پر ان کے نظریاتی مباحث بحیثیت عمومی اردو تنقید میں اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان سے ان کی ناقدانہ جرأت اور قطعیت کا بھی پتہ چلتا ہے۔

بہرحال اپنی کٹّر مارکسیت کے باوجود احتشام صاحب ادب وفن کے بنیادی اصولوں سے واقف ہیں۔ ان کے جیسے ایک صاحب ذوق وشعور کی باشعور رہنمائی سے اُردو ادب اور اشتراکی تحریک دونوں کو فائدہ پہنچا ہے۔ ایک طرف ادبا ر دشعرا پر موثر قدغن رہی تو دوسری جانب اردو ادب خالص اشتراکی 'بے ادبی' سے کچھ نہ کچھ محفوظ رہا۔ احتشام صاحب کا یہ احسان ہمیں ماننا ہوگا کہ اپنی قیادت میں انھوں نے 'ہمیشہ' اپنی تمام جانب داریوں کے باوجود موضوع اور اسلوب کے درمیان توازن کی تلقین کی اور اہل ہنر اس تلقین سے مستفید ہوئے۔ حقیقت یہ ہے کہ اشتراکی تحریک کو ادبی سطح پر تسلیم کرانے میں احتشام صاحب کا بڑا ہاتھ ہے۔

اُردو تنقید کو جناب احتشام حسین کا ایک بڑا عطیہ ان کا اسلوب ہے۔ یہ فی الواقع حکیمانہ اور علمی ہے۔ توضیح وتشریح اس کی خصوصیت ہے۔ سائنٹفک ہونے کے باوجود یہ اسلوب سپاٹ اور پھیکا تو ہرگز نہیں۔ احتشام صاحب اپنے افکار وخیالات ہی کی طرح طرزِ بیان میں بھی کسی قسم کی سہل انگاری اور بے پروائی کو راہ نہیں دیتے۔ وہ بہ اعترافِ خود تخلیقی تنقید کے حامل ہیں۔ چنانچہ الفاظ کے انتخاب سے جملوں کی دروبست اور پیراگراف کی نمائش بندی تک وہ ایک فن کار کی طرح اپنے اسلوب پر توجہ صرف کرتے ہیں۔ ہر فقرہ سجیل اور عبارت میں جڑا ہوا ہوتا ہے۔ اپنے افکار کے لئے وہ موزوں ترین، خیال انگیز پیرایۂ اظہار تیار کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لیکن یہ توجہ کبھی تصنع اور تکلف کی حد تک نہیں پہنچتی۔ اسی لئے ان کی نثر اپنی تمام

معنی خیزی کے باوجود پُر شوکت ہونے کی بجائے رواں اور شستہ ہے۔ اس میں شگفتگی بھی ہے اور شیرینی بھی۔ گرچہ رعب اور رنگینی نہیں۔ ہاتھیوں کی طرح خوش فعلی کا طعنہ تو احتشام صاحب کے اسلوب پر کسی طرح چسپاں نہیں ہو پاتا۔ یہ صرف ایک ستھری اور نتھری ہوئی کیفیت پیش کرتا ہے۔ علمی و تنقیدی اعتبار سے جو بات کھٹکتی ہے وہ اس اسلوب کا جوش ہے جو بعض اوقات سرجوشی کی کیفیت اختیار کر لیتا ہے۔ اس سے ایک قسم کا والہانہ پن اور بہاؤ تو ضرور پیدا ہو جاتا ہے۔ مگر تنقیدی ضبط اور ٹھہراؤ میں کمی آ جاتی ہے۔ دوسری خرابی یہ واقع ہوتی ہے کہ ایجاز و اختصار کے بجائے طولِ کلامی اور غیر ضروری لفظی موشگافی کی طرف میلان ہو جاتا ہے۔ احتشام صاحب کی تحریر عام حالات میں بہت گٹھی ہوئی ہوتی ہے مگر اس پر جوش کیفیت کے سبب تفصیل کے ساتھ ساتھ انتشار بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ بات شاید نتیجہ ہے اس تبلیغی اسپرٹ کا جو مصنف کا مزاج بن گئی ہے۔ اس کے باعث کچھ اسی طرح کی جذباتی اثر انگیزی کا احساس ہوتا ہے، جو ایک اچھی طرح لکھے ہوئے خطبے میں پائی جاتی ہے۔ اس کو ہم خاموش تحریری خطابت کہہ سکتے ہیں۔ احتشام صاحب کے اسلوب میں اس خطابت کا احساس ان خاص مواقع پر بہت شدید ہو جاتا ہے جب وہ سرمایہ دارانہ وغیرہ ذہنیت کی مذمت اور طبقاتی جد و جہد میں عوام کے ساتھ شریک عمل ہونے کی تلقین کرنے لگتے ہیں۔ اس فطری نقص سے قطع نظر احتشام صاحب کا طرزِ تحریر بہت سنجیدہ، متین،

ہموار اور استوار ہے۔ ان کے یہاں بڑا تسلسل پایا جاتا ہے اور ہر نکتہ قطعی طور پر واضح ہوتا ہے۔ اس سے اسلوب میں استقلال اور استحکام پیدا ہوتا ہے۔ اس اسلوب کی ایک بڑی خصوصیت تازگی ہے۔ احتشام صاحب فرسودہ ترکیبوں اور فقروں کو استعمال کرنے کے عادی نہیں۔ خیالات کے اعتبار سے وہ بہت چست ترکیبیں وضع بھی کر لیتے ہیں یا پہلے سے مستعمل ترکیبوں کو ان کے غیر ضروری متعلقات کے بوجھ سے ہلکا کر کے سبک بنا دیتے ہیں۔ اس طرح کہ ان میں ایک نیا پن آجاتا ہے۔ لیکن یہ جدّتیں کبھی بے راہ رو نہیں ہوتیں۔ ان کے اندر قدیم و جدید، دقیق اور مبتذل کے درمیان اعتدال رہتا ہے۔ اسی توازن کا نتیجہ ہے کہ احتشام صاحب مغربی علوم سے مستعار اصطلاحی خیالات کے لئے گرچہ انگریزی الفاظ کے بجائے برابر عربی و فارسی کے ہم معنی الفاظ استعمال کرتے ہیں، مگر ان کی تحریر میں کوئی ثقل نہیں آنے پاتا۔ اس کی جگہ سلاست پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ خصوصیت اردو زبان کے علمی ارتقا میں معاون ہوئی ہے۔

اس طرح جناب احتشام حسین کی تنقیدی اہمیت مارکسی حدود میں محصور نہیں۔ انھوں نے بہ حیثیت عمومی اردو تنقید کے فن اور فکر میں بیش بہا اضافے کئے ہیں۔ ادبی مسائل پر جرأت اور علمیت کے ساتھ گفتگو کی ہے۔ نازک اور پیچیدہ نظریاتی موضوعات کو چھیڑا ہے۔ بہت سی الجھی ہوئی گتھیوں کو سلجھایا ہے اور بہتیری مبہم باتوں کو واضح کیا ہے۔ انھوں نے اردو ادب کو ایک رجحان اور

رخ دینے کی بھی کوشش کی ہے ۔ اس کوشش کی اندیشہ ناک تفصیلات سے قطع نظر اس کا یہ جوہر بہر حال قابل قدر ہے کہ اس کے نتیجہ میں بے روح ہیئت اور غیر ذمہ دارانہ فن پرستی کے جراثیم کو پنپنے کا موقع نہیں ملا ۔ بے مقصد جمالیت پر ایک روک لگ گئی ۔ ادب اور سماج کے گہرے ربط اور ادیب کے لئے شعور، مقصد، ذمہ داری، نظریہ اور کردار کی ناگزیر ضرورت کو ثابت کرنے میں احتشام صاحب کا حصہ اُردو کے دوسرے تمام جدید ناقدوں سے زیادہ اور نمایاں ہے ۔ اس اہم ترین موضوع پر ان سے زیادہ واقفیت، وضاحت اور قطعیت کے ساتھ گفتگو کسی دوسرے نقاد سے بن نہ آئی ۔ اس کارنامے کی انجام دہی کے لئے احتشام صاحب نے جس ذہن اور کردار سے کام لیا ہے وہ مثالی ہے ۔ ریاضت، خلوص، لگن اور سنجیدگی کے عالمانہ اوصاف جو موصوف کا حصہ ہیں، ان کے ہر قاری کو متاثر کرتے ہیں ۔ ان سب سے بڑا وصف یہ ہے کہ مارکسی نظریۂ ادب کے طلسم میں گرفتار ہونے کے باوجود وہ غالبؔ و اقبالؔ جیسے ماورائی فن کاروں کی قدر و قیمت کو بھی سمجھ سکتے ہیں اور تجزیاتی طور پر سمجھا سکتے ہیں ۔ یہ بات ان کے بلند ذوقِ ادب اور پختہ شعور کی محکم دلیل ہے ۔ اس سے ان کی تنقیدی نظر کی گہرائی اور گیرائی کا ثبوت ملتا ہے ۔ احتشام صاحب کی اس عالمانہ فراخ دلی کا ایک اہم رخ یہ بیدار مغزی ہے کہ وہ برابر ادب کے تازہ ترین مواد سے واقفیت بہم پہنچا کر اس پر

ہمدردانہ تبصرے کرتے رہتے ہیں۔ اس سے ادبی روایت میں جمود کی بجائے حرکت اور ترقی کا موقع پیدا ہوتا ہے اور چراغ سے چراغ جلنے کا تسلسل برقرار رہتا ہے۔ چنانچہ اردو ادب کے کارواں کو آگے بڑھانے میں تازہ وارد قدموں کی پہچان اور پرکھ احتشام صاحب سے زیادہ کسی اور نافد نے نہیں کی۔ اس خصوصیت میں وہ منفرد اور ممتاز ہیں۔ اس صحیح اور ضروری علمی و تنقیدی شغف اور ظرف نے ان کو اپنے ہمعصر نقادوں کے مقابلے میں جدید ترین بنائے رکھا ہے۔ یہ حقیقت ان کی عظمت کی ضامن ہے۔

(۱۹۶۱ء)

کلیم الدین احمد کی ناقدانہ حیثیت

کلیم الدین احمد کی ناقدانہ حیثیت اب متنازع فیہ نہیں رہی، مسلّم ہو چکی ہے۔ اس کے باوجود ان کے تنقیدی کارناموں کی قدر و قیمت کی صحیح تعیین ہنوز نہیں ہو پائی، یہ چیز ابھی تک مابہ النزاع ہے۔ اس سلسلے میں افراط و تفریط پائی جاتی ہے، کوئی مکمل اور متوازن تحریر نہیں ملتی۔ جناب کلیم الدین احمد کے مخالف و موافق کسی نے ادب کے متعلق موصوف کے بنیادی نظریوں سے بحث نہیں کی۔ صرف ان کے طریقوں کی تعریف یا مذمت کی ہے۔ ناقد محض ناقل یا مبصر نہیں ہوتا، وہ بھی کچھ ادبی قدروں کا خالق ہے۔ لہٰذا اس کی تخلیقات کی پرکھ کے لئے بھی ضروری ہے کہ وجوہ تخلیق پر بحث کی جائے۔ اگر دو ادب میں کلیم الدین احمد کے تنقیدی کارنامے تاریخی حیثیت رکھتے ہیں، اس لئے ان کے کسی مطالعے کے لئے لازمی ہے کہ سب سے پہلے ان محرکات اور نصب العین کے متعلق گفتگو کی جائے جو ان کارناموں کے پس منظر ہیں۔

کلیم الدین احمد کی تنقیدیں سب کی سب منفی انداز کی ہیں۔
ں وجہ ہے کہ ابتدا میں ان کی مخالفت کا ایک طوفان اٹھ کھڑا
را۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کا نصب العین قطعی مثبت ہے۔ ان کا
لوص، سنجیدگی اور سرگرمی قائل کن ہیں۔ وہ دراصل ہمارے
دب میں اس نسل کا ہراول ہیں جو عالمی ادبیات کے زیر اثر اپنے
دیم اور جدید لیکن تدریجاً نہ سرمائے سے غیر مطمئن ہے، وہ پوری
ردمندی کے ساتھ اپنے ادب کو دنیا کے بڑے ادبوں کا ہم پلہ
یکھنا چاہتی ہے۔ اس مقصد کے لئے وہ اپنے ادب میں رائج
لنی معیاروں سے اپنی مایوسی کا اظہار کرتی ہے اور دوسرے ادبوں
(خصوصاً مغربی) کے معیاروں کو اپنانے کی تلقین کرتی ہے۔

کلیم الدین احمد اسی نقطۂ نظر سے ہمارے موجود سرمائے
پر نظر ڈالتے ہیں۔ ان کے ادبی نظریے کی بنیاد دو اصولوں پر
ہے:

> (۱) "ادب کی دنیا ایک ہے، اس میں الگ الگ
> چھوٹی چھوٹی دنیائیں ہیں، خودمختار حکومتیں نہیں۔
> شاعری کا مدعا آج بھی وہی ہے، جو دو ہزار برس
> پہلے تھا اور فنون لطیفہ کے بنیادی قوانین، شاعری کی
> اصولی باتیں ساری دنیا میں ایک ہیں۔"

(سخنہائے گفتنی ص۱۹)

"ادب نام ہے انسانی تجربات کے اظہار کا۔ یہ

تجربات سیّال ہیں۔ کسی دور میں یہ تجربات یکساں نہیں ہوتے۔ صرف یہی نہیں بلکہ کسی ایک دور میں دو شخص کے تجربات یکساں نہیں ہوتے اور کوئی شخص دو موقعوں پر ایک قسم کے تجربات محسوس نہیں کرسکتا لیکن اگر یہ تجربات بنیادی ہیں، جلد گذر جانے والے اثرات کا نتیجہ نہیں تو پھر اُن میں ایک قسم کی عالمگیری اور ابدیت ہوتی ہے۔ ادب پائدار ادب اس قسم کے بنیادی تجربات سے سروکار رکھتا ہے۔ اس لئے ایک دَور کا ادب کسی دوسرے دَور کے لئے بے کار، مہمل، فرسودہ، اذکار رفتہ نہیں ہوجاتا بلکہ جہاں تک بنیادی اور پائدار تجربات کا سوال ہے اپنی قدر و قیمت پر قائم رہتا ہے۔"

(اُردو تنقید پر ایک نظر: ترقی پسند تحریک ص۱۶۷)

(۲) "یہ تو جانی ہوئی بات ہے کہ اخلاق کئی معنوں میں استعمال ہوتا اور ہوسکتا ہے۔ ان معنوں کی تفصیل ضروری نہیں۔ حالی کی نظر میں اخلاق کے عام اور محدود معنی ہیں۔ سوسائٹی میں افراد کو چند اصول مدنظر رکھنا ہوتے ہیں اور جو کچھ وہ کرتے ہیں انھیں اصول کی روشنی میں کرتے ہیں۔ ایسے لوگوں کو سوسائٹی نظر تحسین دیکھتی ہے۔ جو شخص ان اصول پر عمل نہیں کرتا وہ کسی قانونی سزا کا مستوجب تو نہیں ہوتا لیکن سوسائٹی کی نظروں سے گر جاتا ہے۔ یہ اصول عالمگیر

نہیں ہوتے ہیں۔ اخلاقی معیار معیاری چیز نہیں۔ مختلف زمانوں میں، مختلف قوموں اور ملتوں میں، مختلف ملکوں میں اخلاقی معیار مختلف ہوتے ہیں۔ یہ مطلق نہیں ہوتے ہیں۔ ہمیشہ ہر جگہ ان کی نئی صورت ہوتی ہے اور یہ صورت بدلتی رہتی ہے۔ جو باتیں ایک زمانے میں مستحسن سمجھی جاتی ہیں وہی دوسرے زمانے میں ناپسندیدہ ہو جاتی ہیں، جو چیز ایک قوم یا ملک میں اچھی سمجھی جاتی ہے اسی پر کسی دوسری قوم، کسی دوسرے ملک میں صدائے نفریں بلند ہوتی ہے۔ اخلاق کے اس مفہوم سے اور شاعری سے کوئی خاص لگاؤ نہیں۔"

(اُردو تنقید پر ایک نظر: حالی ص۹۱)

"شاعری کو اخلاقی، قومی یا اشتراکی خیالات کی ترویج کا آلہ سمجھنا غلطی ہے۔ قومی افتخار، قومی عزت، دپیمان کی پابندی، بے دھڑک اپنے تمام عزائم پورے کرنے، استقلال کے ساتھ سختیوں کو برداشت کرنا اور ایسے فائدوں پر نگاہ نہ کرنی جو پاک ذریعوں سے حاصل (نہ) ہو سکیں۔ شاعری ان چیزوں یا ان جیسی چیزوں کی تلقین نہیں کرتی اور تعلیم و تلقین شاعری کی اہمیت کا سبب نہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ نقطۂ نظر غلط فہمی پر مبنی اور غلط فہمی پھیلانے کا ذریعہ بھی ہے۔ یہ نقطۂ نظر شعر کی ماہیئت اور قدر و قیمت سمجھنے میں سدِ راہ

ہوتا ہے۔ شاعری ہمیں نجات کا راستہ نہیں دکھاتی، ہمیں نجات کا مستحق بناتی ہے۔"

(اُردو تنقید پر ایک نظر: حالی صا۹)

اقتباس اول و دوم سے علی الترتیب یہ متحقق ہوتا ہے کہ کلیم الدین احمد ادب میں آفاقیت اور رجالیت کے علمبردار ہیں۔

ان ہی اصولوں کے تحت کلیم الدین کا مخصوص نظریۂ شاعری اُبھرا ہے:

"اُردو شعرا اور نقاد غزلوں کے اس قدر خوگر ہو گئے ہیں کہ وہ نظم کے محاسن سے آگاہ نہیں ہوتے۔ موجود زمانے میں کتنی نظمیں لکھی گئیں اور لکھی جا رہی ہیں لیکن زیادہ تر یہ نظمیں مربوط اشعار سے زیادہ وقعت نہیں رکھتیں۔ نظم ایک پیچیدہ شے ہے۔ اس میں ہر شعر یا ہر سطر بجائے خود زیادہ اہم نہیں۔ یہ شعر یا سطر مکمل نظم کی ترقی کا سبب ہے۔ اگر ہر شعر یا ہر سطر جگر کے اشعار کی طرح اپنی طرف توجہ جذب کر لے یا اگر ہر شعر یا سطر پڑھنے والے کو چونکا دے، یعنی اگر جزئیات اہمیت اختیار کر لیں تو پھر کامیاب نظم کا وجود ممکن نہیں۔ مطلب یہ نہیں کہ ہر شعر سپاٹ ہو لیکن اتنا حسین بھی نہ ہو کہ پڑھنے والے کی توجہ اپنی طرف جذب کر لے اور اسے نظم کی ترقی کی طرف سے بے پروا بنا دے۔ مثلاً جوشؔ کی نظم "البیلی صبح" دراصل نظم نہیں۔ ہر شعر مکمل ہے اور ہر شعر کے بعد پڑھنے والا

تھوڑی دیر کے لئے ٹھہر جاتا ہے۔ حسین استعارے اور تشبیہیں ہیں لیکن یہ گویا اپنے حسن، اپنی قدر و قیمت سے آگاہ ہیں۔ ہر تصویر گویا کہتی ہے "مجھے دیکھو میں کس قدر حسین ہوں"۔ جزئیات میں اس قسم کا حسن نظم کے لئے سم قاتل سے کم نہیں۔ حسین جزئیات نظم میں ہوتی ہیں۔ لیکن ان کا حقیقی حُسن یہ ہے کہ وہ نظم کے حسن میں اضافہ کرتی ہیں۔ نظم میں جزئیات کے حُسن سے زیادہ اہم حُسنِ صورت ہے لیکن حسن صورت کی تمیز اور اس کی قدر اُردو انشاء پردازوں کے لئے خصوصاً بہت مشکل ہے۔ وہ نظموں میں بھی اشعار کے محاسن ڈھونڈتے ہیں اور انھیں کسی نظم میں جزوی حُسن، حسین و شیریں الفاظ، دل کش بندشیں، نئے استعارے، انوکھی تشبیہیں، جاذبِ نظر صورتیں، یہ سب چیزیں نہیں ملتیں تو بے چارگی ولاچاری کی تصویر بن جاتے ہیں۔"

(سخنہائے گفتنی: شعریت کیا ہے، صفحہ ۳۸-۳۹)

"غزل بھی ایک نیم وحشی صنفِ ادب ہے .... غزل کی صورت ناقص ہے۔ وحشی اپنے آرٹ میں "صورت" اور اس کی تکمیل کی مطلق پروا نہیں کرتا۔ وہ نہ تو اپنے جذبات و خیالات کی تربیت کرتا ہے اور نہ انھیں ترکیب دے کر ایک مناسب و موزوں صورت کی تخلیق کرتا ہے۔ اسے

"صورت" کے حسن کا تصور محفوظ نہیں کرتا اور وہ اُسے دوسرے عناصر سے الگ تصور نہیں کر سکتا۔ جزئیات یا مختلف عناصر کے حُسن کو وہ الگ الگ دیکھتا ہے اور جزئی حُسن کے مشاہدہ میں وہ اس قدر منہمک ہو جاتا ہے کہ پھر اور کسی شئے کی طرف اس کی توجہ منعطف نہیں ہوتی کہ مختلف اجزا ءآپس میں مل کر ایک حسین، پیچیدہ اور مکمل نقش پیش کریں۔ غزل میں مختلف عناصر ترکیب پاکر مکمل صورت کی تخلیق نہیں کرتے۔ ہر شعر کی تاثیر سے قطع نظر اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ حقیقت صاف نظر آئے گی کہ غزل کا صوری حسن ہمارے دماغ کو جمالیاتی تسکین نہیں بخشتا۔ اگر ہر شعر کو مکمل اور ایک مختصر نظم تسلیم کر لیا جائے تو بھی غزل میں صوری حسن کا فقدان ہوگا اور غزل کی صورت ایک ایسے مجموعے کی ہوگی جس میں مختلف نظمیں اکٹھا کی گئی ہوں۔"

(اُردو شاعری پر ایک نظر۔ حصہ اول صفحہ ۳۸)

ان اقتباسات سے واضح ہوتا ہے کہ کلیم الدین احمد اُردو شاعری میں پیچیدہ، مفصل اور منظم قماش کے طالب ہیں۔ وہ مفرد شعر یا ایسے اشعار کے غیر مربوط مجموعے کے بالکل خلاف ہیں۔ ان کے نزدیک شاعری کا معیار یہ ہے کہ ایک واضح سانچہ ہو جس کی ترکیب معنوی لحاظ سے باہم مربوط ایسے اشعار سے عمل میں آئے جو مل کر ذہن کے سامنے ایک مرتب نقشہ پیش کریں

اور جس کا مجموعی تاثر ایک ہو اور یہ تاثر ابتدا، وسط اور انتہا کے تدریجی عمل سے ظہور پذیر ہوا ہو۔ نظم کا یہ تدریجی ارتقا فطری اور عضویاتی ہونا چاہیے۔ اشعار ایک دوسرے سے غیر منفک طور پر پیوستہ ہوں۔ اجزاء کے درمیان کامل منطقی ترتیب و ترکیب ہو۔ شاعری کا یہ تصور ذہن کی خالص مغربی تربیت کا نتیجہ ہے اور وہ بھی تخیلی یا مثالی (Ideal) اندازِ نظر کے ساتھ۔ چنانچہ جب اس تخیل کا ثبوت اردو شاعری (مشرقی ادبیات کی ایک نمائندہ) میں نہیں ملتا تو وہ کلیم الدین احمد کی نظر سے گر جاتی ہے۔

اس طرح کلیم الدین احمد کی آفاقیت کی ایک تحدید تو یہی ہو جاتی ہے کہ وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر مشرقی ادبیات کے مزاج داں نہیں۔ ان کا مذاقِ ادب کیتھولک نہیں، پیورٹن ہے۔ اور اس طرح کی تفریق فن و ادب میں غیر حکیمانہ ہے۔ یہ بات تو منطقی ہو سکتی ہے کہ ہم زندگی میں ایک مخصوص نظریئے کے حامل ہوں، ہماری پسند و ناپسند کا ایک خاص معیار ہو اور بعض خیالات ہمارے نزدیک اچھے ہوں اور بعض بُرے۔ لیکن اس بات کی منطق بہ مشکل سمجھ میں آتی ہے کہ کوئی صاحبِ ذوق سرے سے بعض فن اور اس کی مخصوص ہیئت ہی سے چڑتا ہو، اور جب کبھی یہ بات سمجھ میں آتی ہے تو اس کا تاثر صرف یہ ہوتا ہے کہ ایسا آدمی متوازن اور عادل نہیں ہو سکتا۔ اس قسم کا صنفی امتیاز کالے اور گورے کے امتیاز سے کم نہیں۔ کلیم الدین احمد کو اُردو شاعری کے اصناف پر ہی بنیادی اعتراض ہے۔ یہ معاملہ صرف غزل کا نہیں، قصیدہ، مثنوی، قطعہ اور رباعی سے بھی وہ مطمئن نہیں۔ ان کو مشرقی ادبیات کی تمام اصناف میں فنّی خامیاں

نظر آتی ہیں۔ کم از کم وہ اس بات کے شاکی ضرور ہیں کہ اردو شاعری نے اپنی کسی صنف سخن میں نظم کی ان خوبیوں کو حاصل نہیں کیا جو معیار شاعری ہیں اور جن کی عدم موجودگی دوسری تمام خوبیوں کو ادبی نقطۂ نظر سے ملیا میٹ کر دیتی ہے۔ اردو کے فن کاروں کی یہ خلقی نا اہلی کیوں ہے؟ اس کی توجیہہ جناب کلیم الدین احمد متعدد مقامات پر اس طرح کرتے ہیں:۔

"کہہ سکتے ہیں کہ اس بے بضاعتی کی ایک وجہ مغربی ادب سے ناواقفیت بھی ہے۔ اُردو شعرا نظم کے صحیح مفہوم سے واقف نہیں ہو سکے، اس لئے وہ کچھ مجبور بھی تھے۔ جو کمال انھوں نے غزل جیسی ناقص صنف میں دکھایا ہے اسے دیکھ کر تاسف سا ہوتا ہے کہ کیسے اور کتنے گراں قدر اوصاف رائگاں ہو گئے۔"

(اُردو شاعری پر ایک نظر۔ حصہ اول صفحہ ۲۷۸)

"اگر افسوس ہے تو اس بات کا کہ نظیر کا مطمح نظر بلند نہ تھا اور وہ مغربی ادب سے واقف نہ ہو سکے۔ سچ بات تو یہ ہے کہ اس میں نظیر کا قصور نہیں۔ قصور ہے تو اس سماج اور ماحول کا جس میں وہ پلے اور پروان چڑھے۔ اگر مغربی مثالیں نظیر کے سامنے ہوتیں تو وہ اُردو شاعری کے لئے زیادہ سے زیادہ بیش قیمت سرمائے چھوڑ جاتے۔"

(ضمیمہ اُردو شاعری پر ایک نظر۔ حصہ اول صفحہ ۱۶)

"اگر اکبر مفصل نظمیں لکھتے تو ان کی شاعری کی اہمیت زیادہ ہو جاتی۔ اگر وہ اپنے خیالات کو تسلسل کے ساتھ بیان کرتے، اگر وہ مختلف نقوش کو ملا کر ایک نقش کامل بناتے، اگر ان کی نظموں میں خیالات کی باریکی پیچیدگی کے ساتھ ساتھ ہوتی، اگر وہ مختلف خیالات، شدید جذبات پر قابو رکھتے تو ریزہ خیالی کا الزام جو اُن کی نظموں پر عائد ہوتا ہے وہ عائد نہیں ہوتا..... اگر اکبر میں غضب، نفرت، حقارت کا جذبہ ہوتا اور اگر وہ نظم کے صحیح مفہوم سے واقف ہوتے اور اس بات میں مغرب سے کچھ سیکھتے تو ان کی شاعری کی اہمیت زیادہ سے زیادہ ہو جاتی۔ لیکن عام شاعروں کی طرح وہ بھی غزل گوئی کے عادی ہو گئے تھے اور اس لئے نظم کے فرائض کو انجام نہ دے سکے۔ چند نظمیں ملتی ہیں لیکن وہ بھی مربوط و مسلسل اشعار سے زیادہ وقعت نہیں رکھتیں۔"

(اُردو شاعری پر ایک نظر۔ حصہ دوم صفحہ ۶۸ - ۶۹)

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ہم کیوں یہ مان لیں کہ شاعری میں صرف مغربی اصناف ہی ادبی طور پر معتبر ہیں، مشرقی نہیں۔ فن کے تقاضے صرف ڈرامہ، اوڈ، لیرک، بیلیڈ اور سانیٹ وغیرہ ہی سے پورے ہوتے ہیں؛ غزل، مثنوی، قصیدہ، رباعی اور قطعہ وغیرہ سے نہیں؟ یہ فن کا ایک اہم ترین بنیادی سوال ہے، جو اُردو شاعری پر

ایک نظر میں ضمنی طور پر کئے گئے نیم اشاروں سے نہیں حل ہو سکتا۔ اس کے لئے خاص اسی موضوع پر مفصّل و مدلّل بحث کی ضرورت ہے۔ اس معاملے میں کلیم صاحب پر سہل انگاری کا الزام عائد ہوتا ہے۔ انھوں نے ایک انقلابی اقدام کیا جس کی اہمیت سے وہ خود بھی واقف ہیں۔ شاعری پر ان کے مباحث کی بنیاد اصناف ہی پر ہے۔ اس کے باوجود انھوں نے بنیادی نظریاتی وفنی مباحث سے پہلو تہی کی، آل احمد سرور کی طرح صرف جزوی اشارے کئے، کوئی مفصل، تشفی بخش بحث نہیں کی۔ کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے عظمت اللہ خاں کے پیش کئے ہوئے نظریئے پر اس سے زیادہ کوئی اضافہ نہیں کیا کہ دو ضخیم جلدوں میں "غریب" اُردو شاعروں کے کلام سے حسب مطلب نمونے چُن کر ان کی حسب مطلب ترجمانی کی اور اپنے نظریات کے لئے دلیل مہیا کرنے کی کوشش کی۔ حالانکہ یہ معاملہ اتنا معمولی اور آسان نہیں تھا۔ انھیں مشرقی ادبیات پر بنیادی اعتراض تھا اور وہ مغربی ادبیات کی متبادل تجویز رکھتے تھے اور یہ دونوں باتیں نہ صرف یہ کہ مسلّم نہیں تھیں بلکہ اردو دنیا اُن سے ٹھیک ٹھیک واقف بھی نہیں تھی اور چند لوگ جو واقف تھے وہ انھیں ناپسندیدگی کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ یہاں تک کہ ان سے اپنی شدید بیزاری کا اظہار کرتے تھے اور اپنے علم وشعور کے مطابق انھیں غیر فطری اور غیر منطقی سمجھتے تھے۔ چنانچہ سب سے پہلے تو جناب کلیم الدین احمد کو اپنے نظریات کی صحت اور برتری ہی کو نظریاتی مباحث سے ثابت کرنا تھا۔ مشرقی ومغربی ادبیات کے

صنفی تقابل اور تجزیئے کے ذریعے واضح کرنا تھا کہ فنّی اعتبار سے آخر کیوں اول الذکر ثانی الذکر کے مقابلے میں خام اور ناقص ہیں؟ کیونکہ ظاہر ہے اتنے اہم معاملے میں محض ایک شخص کے ذاتی رجحان اور ذوق پر بھروسہ نہیں کیا جاسکتا، خواہ وہ کتنا ہی بڑا علاّمہ ہو۔ "شاعری کی ہندوستان میں قدر و منزلت نہیں ہے" جیسے چونکا دینے والے جملوں، غزل کی نیم وحشت پر اصرار، اُردو شاعری کے خمیر میں پڑی ہوئی فارسیت سے اعراض، مغربیت کی تلقین اور "روح شاعری ہنوز گریزاں ہے" جیسے فیصلوں سے کام نہیں چل سکتا۔

اس میں شک نہیں کہ عالمی برادری ایک ہے اور اس کے تمام مسائل کا موثر حل آفاقی نقطۂ نظر ہی ہے لیکن مختلف ملک اور قوم مختلف جغرافیائی، تاریخی اور ثقافتی پس منظر میں بستے ہیں، اس لئے اگرچہ انسانیت کا جوہر یکساں ہے، اس کی تفصیلات متنوع ہیں اور آفاقیت کے علمبرداروں کو سب سے پہلے یہی طے کرنا ہوگا کہ مختلف اقوام و ممالک کے درمیان مشترک بنیادی انسانی قدریں کیا ہیں اور جزوی مظاہر کیا۔ یہ مسئلہ دراصل ادبی تنقید سے متعلق نہیں۔ اس کی تحقیق عمرانیات کے دائرے میں آتی ہے۔ بہرحال یہ حقیقت شاید ہی محتاج بحث ہو کہ فنی ہیئتیں انسانیت کی بنیادی قدریں نہیں، لہذا ان کو آفاقی عالمگیری بھی نہیں حاصل ہوسکتی۔ جسم انسانیت کے لئے ان کی حیثیت زیادہ سے زیادہ کھال کی ہوسکتی ہے، جو مختلف آب و ہوا

کمال کے اعتبار سے ہر قوم، ملک اور دور کے لئے یکساں موزوں ہیں اس طرزِ خیال کی بنا کٹر ہیئت پرستی ہے جو مواد کی اہمیت سے منکر ہے۔ حالانکہ درحقیقت مواد ہی وہ جوہر ہے جو مختلف النوع فنون کے اندر انسانیت کی بنیادی قدر بن سکتا ہے۔ لہٰذا ادب کا آفاقی نقطۂ نظر صحیح معنی میں ہیئت پر مبنی نہیں ہو سکتا جیسا کلیم صاحب سمجھتے ہیں، اس کی بنا مواد ہی پر استوار ہو سکتی ہے۔ یعنی اُن شریفانہ انسانی اخلاق پر جن کے موادِ شاعری ہونے سے کبھی وہ منکر ہیں۔ دراصل کلیم صاحب اخلاق کو روزمرہ انسانی روابط کے محدود جزدی مفہوم میں لیتے ہیں۔ گرچہ اس محدودیت کا الزام وہ حالی وغیرہ پر لگاتے ہیں۔ لیکن اس کے بجائے کہ وسیع تر انسانی اخلاق کی نشان دہی کریں، وہ اخلاق کے رسمی مفہوم ہی کو کچھ تحفظات کے ساتھ مان لیتے ہیں اور اسی کے مطابق شاعری میں اخلاق کی تردید کر دیتے ہیں۔ حالانکہ اگر وہ اس اہم مسئلے پر صاف ذہن کے ساتھ غور کرتے تو اس حقیقت تک پہنچنے میں انھیں دشواری نہیں ہوتی کہ جس چیز کو وہ بنیادی اور پائدار تجربات" کے نام سے ادب میں "عالم گیری اور ابدیت" عطا کرنا چاہتے ہیں وہ یہی انسانی اخلاق ہیں، اپنے وسیع اور اصلی مفہوم میں۔ اس لئے کہ فنی ہیئتیں وقت اور مقام کے لحاظ سے بدلتی رہتی ہیں اور اصلاً وہ تجربات کی ظاہری "صورت" ہی ہیں۔ ان کے اندر یہ صلاحیت کہاں کہ آفاقی سطح پر ابدی طور پر مناسب قدر کا درجہ حاصل کر سکیں فنی تخلیق

کے ناقص و کامل ہونے کا فیصلہ کریں¹؟ یہ بات تو کلیم صاحب بھی تسلیم کریں گے کہ مخصوص و منفرد تجربات اپنے اظہار کی ہیئتیں خود معیّن کرتے ہیں۔ ہیئت کی نوعیت مواد کے اعتبار سے ہی معین ہوتی ہے یہ بات صرف اسلوب تک محدود نہیں، اصناف کی تعیّن بھی تجربات ہی کے پس منظر میں ہوتی ہے۔ اب یہ بالکل الگ سوال ہے کہ غزل کے تجربات زیادہ بیش قیمت ہیں یا سانیٹ کے۔

بہر حال یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ مختلف کلچر اپنے آلۂ اظہار کے طور پر مختلف ادبی ہیئتوں کی تخلیق کریں اور یہ ہیئتیں اپنی اپنی جگہ اہم ہوں، اس لئے کہ وہ اپنے بنیادی مواد کو جو اُن کا محرک بھی ہے، دوسری کسی ہیئت سے بہتر طور پر ادا کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں یہ نکتہ قطعی غیر متعلق ہے کہ فلاں ہیئت فلاں کلچر کے دورِ زوال میں پیدا ہوئی اور یہ کہ فلاں زبان کا ارتقا کسی غیر ملکی زبان سے متاثر ہے۔ کیونکہ یہ واقعہ صرف اردو ادب کی ہیئتوں، غزل اور قصیدہ وغیرہ کے ساتھ نہیں ہے کہ یہ مغلیہ سلطنت یا مسلمانوں کے دورِ زوال میں فارسی اثرات کے تحت اُبھریں۔

(ملاحظہ ہو سخنہائے گفتنی میں "روایات اور اُردو شاعری)

---

¹ اس موقعے پر مجھے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا نظریۂ ادب یاد آ رہا ہے کہ ادب کی حقیقت کا فیصلہ تو فنّی معیاروں ہی سے ہوگا مگر اس کی عظمت کی تعیین صرف فکری معیاروں سے ہو سکتی ہے۔

یہی بات اتنے ہی زور کے ساتھ انگریزی ادب کی ہیئتوں، ٹریجڈی اور لیرک وغیرہ کے متعلق بھی کہی جاسکتی ہے کہ یہ یونانی و رومی، اطالوی اور فرانسیسی وغیرہ اثرات سے ظہور پذیر ہوئیں[1]۔ اس کے علاوہ یہ نقطۂ نظر صحیح نہیں کہ ایرانی فن کا اثر اُردو کے لئے مہلک ثابت ہوا ہے۔ جہاں تک فن کا تعلق ہے عجم کے "حسنِ طبیعت" سے انکار کرنا اچھے ذوق کا ثبوت نہیں۔ ایرانی لطافت اور انبساط، مایۂ فن ہیں۔ فنّی ہیئت کی آراستگی ایرانی ذوقِ جمال سے بہتر یونانی و رومی انداز کے ذریعے منصور نہیں۔ ایرانی کلچر کی جسمانی شائستگی یونانی و رومی کے مقابلے میں مسلّم ہے۔ اس سلسلے میں اگر کوئی واقعی اعتراض ہو سکتا ہے تو وہ ایرانی فکر کے متعلق ہے، جس پر بحث کا یہاں موقع نہیں۔

چنانچہ اگر اُردو شاعری کی اصناف فارسی سے مستعار ہیں اور فارسی صنائع و بدائع اُردو فصاحت و بلاغت کا معیار ہیں، تو یہ تہذیبی اشتراک اصلاً کوئی بُری چیز نہیں۔ دنیا میں "چراغ سے چراغ جلتا ہے"۔ آفاقی ارتقا جزیروں میں نہیں ہوتا، اس کے لئے برّاعظموں سے بھی زیادہ وسعت درکار ہے اور یہ بات تو لچر ہی ہے کہ اُردو کی نشو و نما ہندوستان میں ہونے کے باوجود فارسی کے زیر اثر کیوں ہوئی، سنسکرت کے زیر نگرانی کیوں نہیں۔ یہ تو فرقہ پرستوں کا وہی سیاسی الزام ہوا کہ

---

[1] اس حقیقت کا اعتراف ایک جگہ کلیم صاحب نے بھی کیا ہے، مگر اس کے تضمنات کو وہ نظر انداز کر دیتے ہیں۔

ہندوستان کے مسلمانوں کا قبلہ عرب ہے۔ تعجب ہے کہ کلیم صاحب جیسے صاحبِ علم و آگہی اس طرح کی غیر حکیمانہ باتیں کرتے ہیں۔ ایک تو تمدنی ارتقا کی لہر جغرافیائی حدود میں محصور نہیں، دوسرے عمرانیات کا معمولی طالبِ علم بھی تمام اشتراک کے باوجود ایران اور ہندوستان کی مسلم ثقافتوں کے درمیان بیّن تمیز کر سکتا ہے۔ اُردو کی نشو و نما جس کلچر کے گہوارے میں ہوئی، اگر اس کو ایرانی نژاد بھی مان لیا جائے تو اس کے ہندوستان وطن ہونے سے انکار ممکن نہیں۔ اردو شاعری کا کردار ایرانی ہو تو ہو، اس کا مزاج بہر حال ہندوستانی ہے۔ بالکل جبلّی طور پر جیحوں و سیحوں کے دھاروں میں روانی گنگا و جمنا ہی کی ہے۔ کلیم صاحب کو زیب نہیں دیتا کہ وہ محمد حسین آزاد اور عبدالسلام ندوی وغیرہ جیسے "افسانہ نگاروں" کی ہاں میں ہاں ملائیں۔

اُردو شاعری کی موجودہ اصناف جو فارسی اور ہندی عناصر کے آب و رنگ سے تعمیر ہوئی ہیں نہ صرف اپنے مخصوص کلچر کا بہترین وسیلۂ اظہار ہیں، بلکہ فنّی اعتبار سے اپنا خاص وزن رکھتی ہیں۔ میرا دعویٰ ہے کہ قصیدہ، مثنوی، غزل اور رباعی کی مستقل صنفیں فنّی اعتبار سے اُوڈ، بیلڈ، لیرک، سانیٹ اور کواٹرن سے کمتر نہیں۔ سر دست اس کے ثبوت میں مجھے کسی بحث کی ضرورت نہیں۔ مغربی اصناف سے تقابل بھی ضروری نہیں۔ ایک تو یہ باتیں سرے سے غیر ضروری ہیں۔ دوسرے اس حقیقت سے اختلاف کرنے والوں نے بھی ہنوز اس موضوع پر کوئی باضابطہ بحث نہیں کی، فقط اشارے اور فیصلے کیے ہیں۔ اس طرح کی

رائے زنی کا کافی جواب صرف بیانِ حقیقت ہے۔ پُر زور بیانِ حقیقت۔ دلیل کی پہلی ذمہ داری قانون کی اصطلاح میں مدعی پر عائد ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں صرف ایک نکتہ 'ڈرامے' المیہ و طربیہ' کا قابلِ غور ہے۔ مشرقی ادبیات (بالخصوص عربی' فارسی' اُردو) میں اس کا فقدان ہے اور مغربی ادبیات کا یہ طرۂ امتیاز سمجھا جاتا ہے' جس کے بل پر اہلِ مغرب کو ادب میں آفاقی برتری کا دعویٰ ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلا سوال تو یہی ہے کہ فن کی محض ہیئت کہاں تک بنائے تفوق ہو سکتی ہے؟ اس سے بھی اہم نکتہ مختلف ثقافتوں کے رہنما اُصول اور ان کے تحت پیدا ہونے والی ذہنی فضا کا ہے۔ عربی' فارسی' اُردو جس کلچر سے وابستہ ہیں اس میں تھیٹر اور ایکٹنگ ممنوع ہے' جس کے بغیر ڈرامے کا تصور مکمل نہیں' اور تھیٹر اور ایکٹنگ اور ان سے مرتب ہونے والا ڈرامائی ہیولا انسانیت کی کوئی بنیادی قدر نہیں' جس کی بنا پر امتیاز و تفوق کا تعین کیا جا سکے۔ اس موقع پر پھر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے اس نظریۂ ادب کی یاد دہانی کر دوں گا کہ ادبی عظمت کا تعین فکر سے ہوتا ہے' فن سے نہیں۔ اس سلسلے میں ایک ہی مسئلہ اور رہ جاتا ہے۔ جناب کلیم الدین احمد نے 'اردو شاعری پر ایک نظر' کی دونوں جلدوں میں بے شمار مواقع پر اُردو شعر کی "بدنظمی" کا شکوہ کیا ہے اور جزرس تجزیئے کے ذریعے اس کو ثابت کرنے کی بھی کوشش کی ہے۔ ان کا عام الزام یہ ہے کہ اُردو شعرا کو تنظیم' ترتیب اور ترکیب کا سلیقہ نہیں۔ وہ سب کے سب پراگندہ خیالی اور ریزہ کاری میں مبتلا ہیں۔ اُردو شاعری

کے اس مزاج کی علامت کے طور پر انھوں نے غزل کی تردید کی ہے۔ ان کے خیال میں اسی انتشار پسندی کا نتیجہ ہے کہ اُردو شعرا جب کبھی قطعہ وغیرہ میں مسلسل اشعار بھی لکھتے ہیں تو تمام اشعار میں عضویاتی ربط اور ابتدا، ارتقا، انتہا کی تدریج سے ایک مجموعی ہیئت پیدا کرنے میں کامیاب نہیں ہو پاتے۔ اس تنظیمی ناکامی کو ثابت کرنے کے لئے وہ نہایت خورد بینی کے ساتھ بظاہر مربوط اشعار میں بے ربطیوں کا سراغ لگاتے ہیں۔ اس مسئلے کی نوعیت کچھ یہ معلوم ہوتی ہے کہ اگر اُردو شاعری کی قطعہ، مثنوی اور قصیدہ جیسی اصناف میں نظم کا وجود صنفی طور پر مان بھی لیا جائے تو یہ حقیقت اپنی جگہ رہتی ہے کہ عملی طور پر اُردو شعرا ان اصناف کو برتنے میں کامیاب نہیں ہوتے۔ الزام تو بہت سنگین ہے، لیکن اس کی حقیقت صرف اس قدر ہے کہ کلیم الدین احمد صاحب عملی نقاد سے زیادہ تنقیدی نظریہ کار ہیں۔ ادب کے معاملے میں وہ ایک آئیڈیلسٹ یعنی مثالیین معلوم ہوتے ہیں۔ نظم کے اشعار میں جس معیار کا ناگزیر فطری و عضویاتی ربط وہ چاہتے ہیں اس پر بہ مشکل دنیا کی چند نظمیں پوری اتر سکتی ہیں۔ اگر کلیم صاحب کے انتہا پسندانہ تجزیئے سے کام لیا جائے تو جو رخنے انھوں نے فراق کی مسلسل غزل "شامِ غم کچھ اس نگاہِ ناز کی باتیں کرو" میں نکالے ہیں وہ فلیکر کی "یاسمن" میں بھی دکھائے جا سکتے ہیں۔ تناسب اعضا کا حسنِ کامل جاپانی ہاکو جیسی ایک بالشت کی صنفوں میں تو مل سکتا ہے، ہمارے یہاں رباعی اس کا بہترین نمونہ ہے، لیکن ٹریجڈی اور مثنوی جیسی قد آور

صنفوں میں قطعہ اور سانیٹ جیسی اوسط قدر کی صنفوں میں بھی اس کی تلاش فضول ہے۔ یہ بس ایک مثالیت پسند کا خواب ہے جس کی تعبیر اگر کہیں مل جائے تو وہ استثنا ہی ہوگا، کلیہ نہیں بن سکتا۔ چنانچہ ایسے حسن کامل کی جستجو ایک معیار کے لحاظ سے تو صحیح اور ضروری ہے مگر صرف اس کی بنا پر خوبی و خامی کا فیصلہ نہیں کیا جا سکتا۔ خاص کر تخلیقات کے فنی معیار کے تعین کے لئے تو یہ نصب العین کسی طرح کارآمد نہیں۔ کم از کم کلیم الدین صاحب جس قطعیت کے ساتھ اس معیار کو استعمال کرتے ہیں وہ بالکل غلط ہے۔ اس سے بھی زیادہ غلط یہ بات ہے کہ اس معیار کے مطابق اُردو شاعری کے کارناموں کی تقلیل کرتے ہوئے موصوف کے ذہنی پس منظر میں ہمیشہ مغربی، بالخصوص انگریزی شاعری کا کمال ہوتا ہے۔ حالانکہ یہ کمال بجائے خود عنقا ہے اور اس غیر شعوری تقابل کی بنا حقیقت کے بجائے وہم پر ہے۔ لہٰذا مذکورہ فنی معیار کے تنقیدی استعمال میں کچھ عملی تحفظات کو ضرور ملحوظ رکھنا چاہئے۔ ورنہ عالم واقعہ میں ایسی تخیلی تنقیدوں کا افادہ بہت محدود ہو جائے گا۔

اصل بات یہ ہے کہ جناب کلیم الدین احمد مخلص ہونے کے باوصف آزاد اور وسیع نظر سے بہرہ ور نہیں۔ مغرب کے پُر فریب طلسم میں وہ ایسے گرفتار رہے کہ اُن کا احساس بھی ان کو نہیں ہوتا۔ اُردو ادب پر ان کے تمام محاکمات کا ذہنی پس منظر مغربی ہے۔ وہ مغربی ادب کی ہیئتوں سے مرعوب ہیں اور اپنی تنقیدوں میں بار بار

بعض اوقات اکتا ہٹ کی حد تک مغربی تصنیفات اور مصنفوں کا صرف حوالہ نہیں دیتے، ان کے کارناموں کی تعریفی تشریح میں باضابطہ کلچر دیتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ مشرقی ادبیات کی جانب ان کے میلان میں شدید کلیت پائی جاتی ہے۔ یہ تشکیک پسندی بعض اوقات تو اتنی مضحکہ خیز ہو جاتی ہے کہ خود ان کے بیانات باہم متضاد ہو جاتے ہیں۔

اس مرحلے پر میں "اردو شاعری پر ایک نظر" جلد دوئم میں کلیم صاحب نے اقبال پر جو تبصرہ کیا ہے، اس کے چند بیانات کا تنقیدی جائزہ لینا چاہتا ہوں۔ فرماتے ہیں:۔

"ہمالہ" اور "گل رنگیں" میں بہت کاوش سے
کام لیا گیا ہے۔ شاید اسی وجہ سے تمام آورد ہی آورد
ہے اور کچھ زیادہ تاثیر نہیں:

"امتحانِ دیدۂ ظاہر میں کوہستاں ہے تو
خندہ زن ہے جو کلاہِ مہرِ عالم تاب پر"

یا

"تو شناسائے خراشِ عقدۂ مشکل نہیں
اور تیری زندگانی ہے گدازِ آرزو"

ظاہر ہے کہ یہ بند قصداً لکھے گئے ہیں۔ اسی لئے ان میں آمد اور بے ساختگی نہیں۔ کسی خیال یا کسی جذبے سے مجبور ہو کر یہ نظمیں نہیں لکھی گئی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اپنی

خوبیوں کے باوجود بھی یہ نظمیں کامیاب نہیں"۔

اس سے قطع نظر کہ مذکورہ بندوں اور نظموں میں آورد ہے کہ آمد۔ اصل قابلِ غور نکتہ یہ ہے کہ ناکامی کا سبب صرف قصد اور کاوش کو قرار دیا گیا ہے۔ کیا شاعری کا یہی وہ اعلیٰ 'بنیادی اصول' ہے جس سے عدم واقفیت کا اُردو شعراء کو بار بار طعنہ دیا جاتا ہے؟ حالانکہ اسی کتاب کے حصہ اول میں وہ اُردو شعراء کو یہ 'پُر تکلف' مشورہ دے چکے ہیں:—

"اُردو شعرا کسی مغربی ادب سے شناسائی پیدا کریں، شاعری اور نظم کا صحیح مطلب سمجھیں۔ شاعر کے لئے جو اوصاف لازمی ہیں وہ حاصل کریں یعنی قوتِ حاسہ، تخیل ادراک، ظاہری و باطنی دنیا کا مشاہدہ"۔

(صفحہ ۲۸۱)

شاعرانہ اوصاف 'حاصل' کس طرح کئے جاتے ہیں؟ یہ بھی کوئی بی۔اے، ایم۔اے کا امتحان ہے کہ مصنفوں اور مولفوں کی کتابیں پڑھ کر طالب علمانہ استعداد بہم پہنچا لی جائے! اس کے علاوہ اُردو انشا پردازوں کو جذباتیت اور تخیلیت کا طعنہ دے کر وہ بے شمار جگہوں پر انھیں غور و فکر اور کد و کاوش کی ہدایتیں دے چکے ہیں۔ اب کلیم صاحب ہی بتائیں کہ اُردو ادب کے 'غریب' فن کاران کی دو متقابل انتہاؤں میں سے کس ایک پر عمل کریں؟ کیا یہ واقعہ نہیں ہے کہ فنی کامیابی کا اصل معیار

آورد یا آمد کا عمل نہیں ہے بلکہ مجموعی تاثریعنی فنّی ریاض کا نتیجہ ہے؟
اور کلیم صاحب یہاں اس سے کوئی بحث نہیں کرتے!

'اخترِ صبح'، 'صبح کا ستارہ'، 'موجِ دریا' اور 'پرندے کی فریاد' کا ذکر کر کے فرماتے ہیں:۔

"اس قسم کی خیالی نظموں کی شاعری کی دنیا میں
زیادہ اہمیت نہیں"

ایسا کیوں؟ اس سے کوئی بحث نہیں کی جاتی! پھر یہ شکایت کیوں؟۔

"اردو نظموں میں ذاتی یا تخیلی تجربے کم
ملتے ہیں"

(صفحہ ۴۷،۴ 'اردو شاعری پر ایک نظر' حصہ دوم)

اقبال نے مذکورہ نظموں میں یہی تخیلی تجربہ تو کیا ہے۔ کلیم صاحب کے الفاظ میں:۔

"اقبال پہلے تو اپنے موضوع میں جان ڈالتے ہیں
پھر اس کے دل میں سما کر اس کے حسیات اور خیالات کو
بیان کرتے ہیں"

اقبال کی یہ فنی کامیابی کس اصول شاعری کی بنا پر "شاعری کی دنیا میں زیادہ اہمیت" نہیں رکھتی؟

قومی و ملی شاعری پر تبصرہ فرماتے ہیں:۔

"قومی و ملی شاعری' شاعری کی ایک قسم ہے اور کچھ
بہت اچھی قسم نہیں۔ کسی ادب میں' وہ مشرقی ہو یا مغربی'

اس کا مرتبہ بہت بلند نہیں۔ اسکوٹ کی مشہور سطروں
کو لیجئے۔.... اس قسم کی چیزیں بوالہوں کے جذبات
کو بھڑکا سکتی ہیں لیکن انھیں شاعری نہیں کہہ سکتے یا
نبین کی مشہور نظم فوردی فولین کو لیجئے، اس کا بھی
یہی حال ہے۔ اس میں جذبات سے کھیلا گیا ہے،
زور دار لفظوں کو کام میں لایا گیا ہے۔ لیکن اس قسم کی
چیزوں میں اور شاعری میں زمین آسمان کا فرق ہے۔"

اس کے بعد قومی شاعری کے فنی نقائص کو بیان کیا گیا ہے۔ سب سے پہلے تو یہ نظریہ ہی غلط ہے کہ قومی شاعری اصولاً فنی عظمت نہیں حاصل کر سکتی۔ اخلاق کی طرح قومی شاعری کا بھی بہت محدود مفہوم کلیم صاحب کے پیش نظر ہے، وہ شاید اس کو "چین و عرب ہمارا" جیسے ترانوں تک محدود سمجھتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ انھوں نے اسکوٹ اور نبین جیسے متشاعروں کی مثال پیش کی ہے جنھیں انگریزی شاعری میں شاید تیسرا درجہ بھی حاصل نہیں۔ انھوں نے ملٹن کی پیراڈائیز لوسٹ کی مثال کیوں نہیں پیش کی، دانتے کی ڈیوائن کومیڈی اور شیکسپیئر کے تاریخی ڈرامے بھی تو اس ذیل میں آسکتے تھے؟ پھر بھی اگر ہم مان لیں کہ انگریزی یا کسی دوسرے مغربی و مشرقی ادب میں قومی شاعری نے کوئی بڑا فنی کارنامہ نہیں پیش کیا تو بھی اقبال کے آرٹ پر تنقیدی بحث کے لئے یہ جامد نقطۂ نظر مہمل ہے۔ انگریزی ادب کے بہتیرے تنقیدی اصول شیکسپیئر پر لاگو نہیں کئے جاتے، اس کے

آرٹ سے اخذ کئے گئے ہیں۔ پھر اقبال کی دیوقامتی سے اسکوٹ اور ٹینی سن جیسے بونوں کا موازنہ تو نہایت مضحکہ خیز ہے۔ ایک اچھے ناقد کو چونٹی اور دامن کے درمیان تمیز کرنی ہی چاہیئے۔ بہر حال بہ حیثیت مجموعی کلیم صاحب اقبال کی شاعرانہ عظمت کے منکر نہیں۔ اپنے حدود میں انھوں نے اقبال کے کلام کی کافی داد دی ہے بلکہ جدید شعرا کی کمتری ثابت کرنے کے لئے انھوں نے اقبال ہی کے فنی معیار سے بجا بجا کام لیا ہے۔ لیکن حیرت ہے کہ اقبال کی تحسین اور قومی شاعری کی مذمت، ان دو متضاد باتوں کو وہ کس طرح یک جا کر پاتے ہیں؟ کیا وہ سمجھتے ہیں کہ اقبال کی حقیقی شاعری قومی شاعری سے الگ کوئی چیز ہے؟ میں اس ناقہی کا الزام کلیم صاحب جیسے صاحب ذوق کو نہیں دے سکتا، اتنا ضرور کہوں گا کہ بہت سی دوسری جگہوں کی طرح یہاں بھی کلیم صاحب اپنی نظریاتی مثالیت کا شکار ہو گئے، وہ جامد مغربی تصور اور نئی صورتِ واقعہ کے درمیان تطبیق نہیں کر سکے۔ اگر وہ تھوڑی سی آزادیٔ فکر سے کام لیتے اور فارغ ذہن کے ساتھ ذاتی غور و فکر سے کسی منطقی نتیجے پر پہنچتے تو آسانی سے جان لیتے کہ اقبال نے عالمِ ادب میں ایک نیا تجربہ کیا ہے۔ اس قومی و اخلاقی نظم کو، جس کی ابتدا حالی و شبلی نے کر دی تھی، انھوں نے اعلیٰ شاعری کے معیار تک پہنچا دیا۔ شاعری اور قومیات و اخلاقیات ان کے یہاں دو الگ چیزیں نہیں رہ گئیں۔ انھوں نے اپنے قومی و اخلاقی جذبات و تخیلات کو موثر فنی ہیئتوں میں

منتقل کر دیا ۔ بالِ جبریل کی غزلوں سے 'جاوید نامہ' کی تمثیلات تک ہیں سحرِ فن کے ساتھ ساتھ عجیب روحانی سرور کا احساس ہوتا ہے اور بے شمار قیمتی قدروں کا ادراک بھی۔

کلیم صاحب 'ذوق و شوق' کے پہلے بند کو نقل کر کے اس کا تجزیہ کرتے ہیں۔ پھر اس شعر:۔

آگ بجھی ہوئی اِدھر ٹوٹی ہوئی طناب اُدھر
کیا خبر اس مقام سے گذرے ہیں کتنے کارواں

کو دو بارہ نقل کر کے فرماتے ہیں:۔

"ایک نئی دنیا نظر آتی ہے ——— لیکن اقبال اس سے کوئی مصرف نہیں لیتے۔"

وہ نئی دنیا کیا ہے؟ اقبال اس سے کیا مصرف لیں؟ ورڈزورتھ کی طرح فطرت کی شاعری کریں؟ حالانکہ اس میدان میں اُردو شاعروں کی صلاحیت کے متعلق کلیم صاحب کا عام فیصلہ یہ ہے:۔

"بات یہ ہے کہ اُردو شعرا ابھی منظر نگاری کے ابتدائی اصول سے بھی واقف نہیں ہیں۔"

(صفحہ ۴۴۲ 'اردو شاعری پر ایک نظر' حصہ دوم)

بہر حال! اگر اقبال مرحوم کو وہ منظر نگاری ہی کا مشورہ دینا چاہتے ہیں تو مجھے کہنے دیجئے کہ وہ کامن سنس کا بھی خون کر رہے ہیں۔ اس قسم کی بزرگانہ تنقید ایک طفلانہ تمنا پر مبنی ہے۔ اقبال کا اپنا

ایک مخصوص آرٹ ہے۔ وہ اپنی امتیازی عظمت کے لئے ورڈز ورتھ تو کیا کسی شیکسپیر، دانتے اور گوئٹے کی بھی تقلید کے محتاج نہیں۔

اور سنئے :۔

"پھر دوسری خرابی یہ ہے کہ ہر جگہ خیالات ایسے چھائے ہوئے ہیں کہ شعریت گھبرا کر حلقۂ وزن سے نکل جاتی ہے:

'آبناؤں تجھ کو رمز آیۂ اِنَّ الملوک
توڑ دیتا ہے کوئی موسیٰ طلسم سامری'

ظاہر ہے کہ ان شعروں میں نثریت غالب ہے۔ ہر شعر میں ایک سیدھا اور عریاں خیال ہے، جس کا بیان نثر میں بھی ممکن تھا۔"

خیالات اور نثریت کیا شاعری کے منافی ہیں؟ اگر ایسا ہے تو کلیم صاحب خود اُردو شاعروں کو "غور و فکر" اور "سادگی" کے مشورے اتنی کثرت اور اتنے اصرار کے ساتھ کیوں دیتے ہیں؟ کلیم صاحب کا خود اپنا نظریہ ہے کہ اچھی شاعری کے لئے "احساس" سے زیادہ "ادراک" کی ضرورت ہے اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے اس خیال سے بھی وہ بجا بجا اتفاق کرتے ہیں کہ اچھے شعر کے لئے ضروری ہے کہ وہ ابتدائی طور پر اچھی نثر کی خصوصیات بھی رکھتا ہو۔ پھر اُردو شاعری پر ان کے اعتراضات کا بڑا حصہ تو اسی الزام پر مشتمل ہے کہ اس میں زیادہ تر بے مغز حسّیات اور شاعرانہ تصنّع اور آرائش سے کام لیا گیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مذکورہ بند میں مفکرانہ خیالات

راست انداز میں بیان کئے گئے ہیں۔ کیا محض اس سبب سے "شعریت گھبرا کر حلقۂ وزن سے نکل جاتی ہے" جبکہ فن کارانہ جوش اور صداقت پورے طور پر موجود ہیں؟ یہاں تک کہ

'جادوئے محمود کی تاثیر سے چشمِ ایاز' سے
'توڑ دیتا ہے کوئی موسیٰ طلسمِ سامری' تک

آدھے بند میں خیالات کا ابلاغ، تلمیحات اور استعارات کے ذریعہ کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ نظم کی کامیابی کے لئے کلیم صاحب تو شعر مفرد کے حسن پر نہیں، مجموعی تاثر کے 'حسنِ صورت' پر زور دیتے ہیں۔ شاید وہ اقبال کی آواز کے زور، گونج اور گمبھیرتا سے گھبراتے ہیں، تو یہ ان کا انفرادی مزاج ہے، اس کو ادبی تنقید میں دخل انداز نہیں ہونا چاہئے۔ اقبال نہ غزل کی زبان سے باخبر ہیں، نہ یہاں وہ غزل کہہ رہے ہیں۔ وہ تو کسی دل گُتا صدا کے طالب ہیں اور ان کا یہ لحن اُن کی شاعرانہ عظمت کا ایک جزو ہے۔

'شکوہ' کے بند پر تبصرے کی تمہید میں وہ یہ خیال پیش کرتے ہیں:۔

"جو شعر جذبات کو بھڑکاتے ہیں، زود اثر ہوتے ہیں،
وہ اچھے شعر نہیں ہوتے۔"

حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ فنی طور پر شعر کی پہلی اپیل جذبات ہی کو ہوتی ہے اور یہ کوئی ضروری نہیں کہ جذبات کو بھڑکانے والے شعر 'زود اثر' ہوں اور اس لئے بُرے ہوں ('زود اثر' سے مراد غالباً یہ بھی ہے کہ دیر پا نہیں ہو، ورنہ شعر فلسفے کا نظریہ یا ریاضی کا مسئلہ نہیں کہ اس کی تاثیر

کے لئے گھنٹوں کی ریاضت درکار ہو)۔ کسی شعر کی سرعتِ تاثیر اس کے
اچھے ہونے کی دلیل ہو سکتی ہے، برُے ہونے کی نہیں۔ پھر سریع التاثیر
شعر اپنا دیرپا اثر بھی چھوڑ جا سکتا ہے۔ عین ممکن ہے کہ اس کا مفہوم
ذہن پر نقش ہو کے رہ جائے۔ جیسے اقبال کے بیشتر اشعار بلا شبہ
اور بلا مبالغہ ہوتے ہیں۔

"شعاع امید" پر کلیم صاحب کا حسب ذیل تبصرہ حیرت انگیز ہے:۔

"یہاں بھی خیالات ہیں، مشرق و مغرب پر نظر ہے،
نوید امید کا بیان ہے۔ لیکن ان سب چیزوں کو شاعری
کے سانچے میں ڈھالا گیا ہے۔ خیالات عمیق و بلند اور
وسیع نہیں۔ شاید اسی وجہ سے یہ بہ آسانی شاعرانہ خیالات
میں تبدیل ہو گئے ہیں۔"

اس قسم کی سطحی نکتہ چینی میں نے انگریزی کے درجہ سوم کے تنقید نگاروں کے
یہاں دیکھی ہے اور ان کو معذور سمجھا ہے۔ لیکن جناب کلیم الدین احمد
قدر اول کے ناقد ہوتے ہوئے جب اس طرح کی باتیں بناتے ہیں تو
سمجھ میں نہیں آتا کہ ان کو کیا کہا جائے۔ آخر یہ اصولِ فن کس منطق پر مبنی
ہے کہ شاعرانہ خیالات میں تبدیل ہونے کے لئے خیالات کا سطحی، پست
اور تنگ ہونا ضروری ہے؟ پھر ادراک کو احساس پر فوقیت کیوں؟
شاعری، مہذب شاعری، دلی کیفیات سے زیادہ دماغی تحریکات کی
آئینہ دار کیسے؟ غزل کی نیم وحشت کہاں گئی؟ زیر نظر اقتباس نہ صرف
کلیم صاحب کے شاعری کے متعلق تمام تنقیدی دعووں کو یک قلم باطل

کر دیتا ہے بلکہ عالمی شاعری کے تمام فکری سرمائے پر خطِ تنسیخ کھینچ دیتا ہے۔ ادب عالیہ نام کی کوئی چیز ہی نہیں رہ جاتی، نری رومانیت معیارِ شاعری قرار پاتی ہے۔ مجھے ذرا یقین نہیں کہ کلیم صاحب نے یہ جملے سوچ سمجھ کر لکھے ہیں۔ یہ بس اُن کی ایک تنقیدی رَو ہے جس کی توقع ہمیں بہرحال کلیم صاحب جیسے سنجیدہ اور ذمہ دار صاحبِ قلم سے نہیں تھی۔

'ابلیس کی مجلس شوریٰ' پر تبصرہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں:—

"کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اقبال تکنیک کی طرف توجہ نہیں کرتے، وہ پیغام میں کچھ ایسا محو ہو جاتے ہیں کہ اور کسی چیز کا کھوج نہیں کرتے۔ وہ بھی اشتراکی کوچہ گردوں کی طرح شاعری کو پیغام یعنی پروپیگنڈا کا آلۂ کار بناتے ہیں"

لیکن دوسرے ہی صفحے پر معذرت کر دیتے ہیں:—

"میں یہ نہیں کہتا کہ پیغام اور شعر میں کوئی بَیر ہے۔ شرط یہ ہے کہ پیغام شعری تجربہ بن جائے۔"

پھر اتنی قطعیت کے ساتھ اشتراکی کوچہ گردی کا طعنہ دینے کی کیا ضرورت تھی؟ سیدھی بات یہ ہے کہ کلیم صاحب کا ذہن اس موضوع پر واضح اور پُریقین نہیں۔ اگر وہ اس بات کے قائل ہیں کہ پیغام اور شعر میں کوئی بیر نہیں اور یہ کہ اقبال نے 'شعلۂ امید'، 'لالۂ صحرائی' اور 'شاہین' جیسی بے شمار تخلیقات میں فنّی کامیابی حاصل کی ہے تو محض 'ابلیس کی مجلس شوریٰ' کی مثال سے اقبال کے شاعرانہ کردار پر

اشتہار بازی کا حکم لگانے سے پرہیز کرنا چاہئے تھا۔ زیادہ سے زیادہ مستثنیات میں اس نظم کا ذکر کر دینا کافی ہوتا۔ مگر کلیم صاحب ایک ذہنی اُلجھن میں گرفتار ہیں۔ ایک طرف وہ اقبال کی شاعرانہ عظمت سے متاثر ہیں اور دوسری جانب انگریزی کے جامد تصورِ فن سے چمٹے ہوئے ہیں۔ دونوں میں صحیح تطبیق نہیں دے پاتے تو اسی طرح عذر داریاں کرتے ہیں جن سے خواہ مخواہ الجھن ہوتی ہے۔

اس سلسلے میں کلیم صاحب کے شعور (لاشعور نہیں) کی ایک اور گتھی ملاحظہ ہو:—

"لیکن اگر آپ یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ اُردو شاعری اور مغربی شاعری میں کس قدر تفاوت ہے 'شاہین' کا ہوپکنس کی 'دی ونڈ ہوور' سے مقابلہ کیجئے تو آپ کو شاعری کے بہت سے ایسے امکانات کا پتہ چلے گا جن کی اُردو شاعروں کو خبر نہیں اور جو اُن کی پرواز سے بہت دور ہیں۔ وہ اس پورب پچھم چکوروں کی دنیا میں تو سانس لیتے ہیں لیکن شاعری کے نیلگوں بیکراں آسمان تک ان کی رسائی نہیں۔"

کاش! کلیم صاحب 'شاہین' اور 'دی ونڈ ہوور' کا موازنہ کر دیتے۔ لیکن انھوں نے کسی مصلحت سے ایسا نہیں کیا۔ یہ بات ان کی غیر ناقدانہ سہل انگاری سے زیادہ اس عجیب و غریب بے اعتنائی کی غمازی کرتی ہے جو انھیں اردو شعرا سے ہے۔ ممکن ہے کہ اس میں وہ اپنی برتری سمجھتے ہوں مگر اہلِ نظر اس کو اُن کی مغربی ادب سے مرعوبیت بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ ایسی مرعوبیت

جو نفسیاتی بے چارگی کی حد تک پہنچی ہوئی ہو۔ یہاں تک کہ اپنے جواز کے لئے کوئی دلیل دینا بھی پسند نہیں کرتی ہو۔ کلیم صاحب کو اپنی ناقدانہ ذمہ داری کا احساس ہونا چاہیئے تھا کہ وہ اقبال کے فکر و فن کے ایک اعلیٰ نمونے "شاہین" کو ہوپکنس کی ایک نظم "دی ونڈر ہوور" سے فرو تر قرار دے رہے ہیں۔ ممکن ہے ہوپکنس کی صوفیانہ سرّیت اور پیچیدہ فنّی تجربانیت کو کلیم صاحب بہت پسند کرتے ہوں (ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اور ایف۔ آر۔ لیوس نے اس کے لئے پرزور سفارش کی ہے) لیکن اس حقیقت سے وہ بے خبر نہیں ہوں گے کہ انگریزی شاعری میں ہوپکنس کو درجہ دوم بھی بہ مشکل حاصل ہے۔ کوئی آفاتی شاعرانہ عظمت تو اس کو بہر حال میسّر نہیں۔ شاید یہاں کلیم صاحب حسب معمول "غریب" اُردو والوں کو اس احساس کمتری میں مبتلا کرنا چاہتے ہیں کہ ان کا قدر اول کا شاعر بھی انگریزی کے درجۂ دوم کے شاعر یا متشاعر کے برابر نہیں۔ اگر ایسا نہیں ہے تو کم از کم اس موقعے پر ضرور انھیں تفصیل سے بتانا چاہیئے تھا کہ "شاعری کے بہت سے ایسے امکانات جن کی اُردو شاعروں کو خبر نہیں اور جو ان کی پرواز سے بہت دور ہیں" کیا کچھ ہیں اور وہ کس طرح "دی ونڈر ہوور" میں موجود ہیں اور "شاہین" میں مفقود۔ تب ہم اس غور و فکر پر آمادہ ہو سکتے تھے کہ کس طرح ہوپکنس کا پُرپیچ تخیل اور پیچیدہ آرٹ (جس کو انگریزی کے بعض بڑے ناقد آوارہ خیالی اور ژولیدہ بیانی سے بھی تعبیر کرتے ہیں) اقبال کے بلند و عمیق تخیل اور لطیف و بلیغ آرٹ کے مقابلے میں شاعرانہ اعتبار سے برتر ہے؟ یہ بھی عجیب ہے کہ

عرش و یزداں سے اُلجھنے والے فلسفی کو تو محض پورب پچھم چکوروں کی دنیا میں محصور سمجھا جائے اور اپنے لاشعور کی بھول بھلیوں میں کھو جانے والے مجذوب کو شاعری کے نیلگوں بیکراں آسمان تک پہنچا دیا جائے !!

اسی طرح کا ایک بے دلیل تحکم کلیم صاحب کے اس جملے میں ہے جو انھوں نے "سخنہائے گفتنی" کے ایک مضمون "اقبال کا نظریۂ فن" میں ارشاد فرمایا ہے :۔

"ظاہر ہے کہ اقبال کے نظریۂ فن میں ان کے نظریۂ خودی کی آمیزش ہے، اس لئے یہ تشفی بخش نہیں ہو سکتا"

یہ بات نہ ظاہر ہے نہ صحیح ۔ تعجب ہے کہ کلیم صاحب ایسے اہم موضوعات پر اس طرح کی غیر حکیمانہ باتیں بغیر کسی دلیل کے اتنی آسانی سے کہہ کے گذر جاتے ہیں جیسے انڈر گریجویٹس کو لکچر دے رہے ہوں ۔ اگر خودی یا کسی نظریے کی آمیزش کسی نظریہ فن میں اس کو غیر تشفی بخش بنا دینے کے لئے کافی ہے تو ادب العالیہ کے خالق جتنے صاحب نظر فن کار ہیں، سبھوں کا فنی ریاض رائگاں ہوا ۔ (دانتے اور ایلیٹ کی مسیحیت کا خدا حافظ !!)

'پیرویٔ مغربی' کی انتہا یہ ہے کہ اسی مضمون کے خاتمے پر کلیم صاحب نے اقبال کے نظریۂ فن کو شیلی سے ماخوذ قرار دیا ہے ۔ ان کی اس مخصوص کمزوری سے قطع نظر کہ وہ اردو شاعری کی ہر خامی کی تلافی انگریزی شاعری کی کسی خوبی سے کرتے ہیں اور اول الذکر کی ہر خوبی کو ثانی الذکر کی مماثل خوبی سے ماخوذ قرار دیتے ہیں ۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اقبال اور شیلی کے

نظریۂ فن میں کیا مماثلت ہے، بجز اس ایک نقطے کے کہ دونوں فن کو مقصود نہیں، وسیلہ قرار دیتے ہیں ؟ اور یہ نقطۂ اشتراک صرف اقبال اور شیلی کے درمیان نہیں، یہ تو دنیا کے بیشمار عظیم فن کاروں کا موقف رہا ہے۔ آخر کلیم صاحب اقبال کا موازنہ اسکوٹ، ٹینی سن، ہوپکنس اور شیلی جیسے تدر دوم و سوم کے شاعروں سے کیوں کرنے پر تلے ہوئے ہیں ؟ اس سے ممکن ہے کہ ان کے مغربی ذوق کی تسکین ہوتی ہو۔ لیکن اس قسم کی طالب علمانہ حرکتیں ہمیں ان کی تنقیدی بصیرت کی جانب سے مشکوک کر دیتی ہیں۔

اس موقع پر میں جناب کلیم الدین احمد کو انھیں کا ایک اُپدیش یاد دلاؤں گا۔

"مغربی خیالات یا اصول تنقید محض مغربی ہونے کی وجہ سے قابل تنقید نہیں، ہر جگہ اچھے اور برے نقاد ملتے ہیں۔ مفید اور غیر مفید خیالات نظر آتے ہیں۔ مفید خیالات کو البتہ اخذ کرنا چاہئے اور غیر مفید خیالات سے احتراز۔ لیکن عموماً مفید اور غیر مفید، اعلیٰ اور ادنیٰ کی تمیز موجود نہیں ہوتی۔ سب سے زیادہ اہم چیز آزادیٔ فکر ہے، جس سے اُردو انشا پرداز مبرا ہیں۔" (صفحہ ۱۳ سخنہائے گفتنی)

کہنے دیجئے کہ کلیم صاحب اس "برأت" سے مستثنیٰ نہیں۔ سب سے زیادہ اہم چیز "آزادیٔ فکر" سے وہ بھی اسی طرح مبرا نظر آتے ہیں جیسے ان کے دوسرے ہم جنس۔ ورنہ وہ اتنا لغو ادّعا ہرگز نہیں کرتے:—

"پھر بھی اُردو شاعری بلند مقام پر نہیں ہے اور مغربی شاعری کی گرد کو بھی نہیں پاتی۔"

(صفحہ ۴۷۴ 'اردو شاعری پر ایک نظر' جلد دوم)

ایک اُپدیش اور بھی ملاحظہ ہو:—

"نقاد میں یہ طاقت بھی ہوتی ہے کہ وہ شاعر کے دماغ میں سما کر اس کے تجربے کے ہر عنصر کو سمجھ سکتا ہے اور خود سمجھ کر دوسروں کو سمجھا بھی سکتا ہے۔ وہ اس تجربے کی قدر و قیمت کا اندازہ کرتا ہے اور اس سلسلے میں اپنے ذاتی خیالات، جذبات اور رجحانات کو وقتی طور پر بھول جاتا ہے۔ اُردو نقاد میں یہ اوصاف نہیں ملتے۔ ہر شخص اپنی پسند یا نفرت کا اظہار کرتا ہے اور بزعم خود ایک جلیل القدر نقاد بن بیٹھتا ہے۔" (صفحہ ۱۵ 'اردو تنقید پر ایک نظر')

پھر کہنے دیجئے کہ کلیم صاحب اس معاملے میں بھی مستثنیٰ نہیں ورنہ وہ میر و غالب کو پسِ پشت ڈال کر اس "خام رائے" کا اظہار کبھی نہیں کرتے:—

"اگر غزل گو شعرا نظیر کی قدر و قیمت کو سمجھتے اور نظیر کو میرِ کارواں بناتے تو آج اُردو شاعری اور اُردو غزل اپنی پستی سے نکل کر بہت بلند مقام پر ہوتی۔"

(صفحہ ۱۵ ضمیمہ اردو شاعری پر ایک نظر، جلد اول)

ممکن ہے نظیر کلیم صاحب کی 'اپنی پسند' ہو لیکن اس سلسلے میں

اپنے ذاتی خیالات، جذبات اور رجحانات کو وقتی طور پر بھول کر انھوں نے میرؔ و غالبؔ وغیرہ کے شاعرانہ تجربے کی قدر و قیمت کا اندازہ نہیں کیا۔

گزشتہ صفحات میں میں نے جناب کلیم الدین احمد کی تنقیدوں کے متعلق جو کچھ لکھا ہے وہ موصوف ہی کے بتائے ہوئے اس زرّیں اصول کی تعمیل ہے — "ہر اچھے نقاد کی ساری باتیں مان لینے کے قابل نہیں ہوتیں۔ ممکن ہے کہ بعض باتیں مہمل ہوں"۔ (صفحہ ۱۵۲، اردو تنقید پر ایک نظر)

بر حیثیت مجموعی کلیم الدین احمد اچھے نقاد ہی نہیں، بہت بڑے نقاد ہیں۔ انھوں نے ہمارے ادب میں کچھ معرکۃ الآرا مسائل اٹھائے ہیں۔ اردو شاعری اور تنقید پر وثوق کے ساتھ بنیادی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ کچھ نظریاتی مباحث چھیڑے ہیں اور اصولی باتیں منطقی و تجزیاتی انداز میں کی ہیں۔ بیشتر وہ اس بات کا التزام کرتے ہیں کہ کوئی رائے دلیل و ثبوت کے بغیر نہ دی جائے۔ علمی شغف ان کا شیوہ عام ہے۔ ان کی ناقدانہ جرأت اور عالمانہ وقار کے کارنامے اُردو ادب کی تاریخ پر ہمیشہ کے لئے ثبت ہو چکے ہیں۔

کلیم الدین احمد اصلاح و مصالحت کے قائل نہیں۔ وہ اردو ادب کی قدروں میں انقلاب چاہتے ہیں اور اس کے لئے جارحانہ انداز کو پسند کرتے ہیں:-

" ضرورت ہے، ایسے نقاد کی جو نئی قدریں پیش کرے اور

پرانی قدروں میں انقلاب پیدا کر دے، جیسے اس کا احساس ہو کہ موجودہ زمانے میں مختلف تمدن الگ الگ نہیں رہ سکتے ہیں بلکہ سب آپس میں مل رہے ہیں۔ جیسے اس پیچیدگی کا احساس ہو اور اس کے ساتھ وہ جذباتی اور روحانی توازن کا حامل ہو، جس کی تنقیدوں کی عقبی زمین اردو ادب یا مشرقی ادب نہ ہو بلکہ دنیائے ادب ہو۔"

(صفحہ ۱۴۷، اردو تنقید پر ایک نظر، جدید ایڈیشن)

محوّلہ بالا اقتباس میں ظاہر کی گئی آفاقیت اور توازن کے متعلق سردست کچھ نہیں کہنا ہے۔ اس سلسلے میں بحث اوپر گزر چکی ہے۔ یہاں صرف انقلاب سے بحث ہے۔ کلیم الدین احمد ایک انتہا پسند ریڈیکل (Radical) ناقد ادب ہیں۔ وہ پرانی قدروں میں انقلاب چاہتے ہیں" آفاقی معیاروں سے" دنیائے ادب کے مقابلے میں انھیں" مشرقی ادب" یا مخصوص اردو ادب کی پس ماندگی کا شدید احساس ہے، اس احساس نے جہاں بہت سی الجھنیں پیدا کی ہیں، وہاں اردو کے گیسو بھی سنوارے ہیں۔ فنِ غزل پر ان کے اعتراضات کی بے جا شدّت اپنی جگہ۔ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ان اعتراضات نے ہمارے ادب میں جدید نظم کی جانب بڑھتے ہوئے رجحان کو بڑی تقویت بخشی ہے۔ چند اساتذہ کو چھوڑ کر اردو شاعری کا موجودہ دور غزل سے زیادہ نظم کا ہے۔ اس صورت واقعہ کو بروئے کار لانے میں کلیم الدین احمد کی تنقیدوں کا بڑا ہاتھ ہے۔ یہاں تک کہ غزلوں میں بھی ایک طرح کی

نظمیت ان کے اثر کی دلیل ہے، ایک بڑی دلیل۔ اقبال نے پہلی بار اُردو میں مغربی انداز پر اعلیٰ پائے کی نظمیں لکھیں۔ اس کے بعد ہی کلیم الدین احمد کی غزل کُش، نظم انگیز تنقیدیں منظرِ عام پر آئیں۔ گرچہ اس سلسلے میں تقدّم کا سہرا عظمت اللہ خاں کے سر ہے، لیکن انھوں نے صرف پُرانی قدروں میں انقلاب کا دعویٰ کیا تھا، نہ تو تنقیدی طور پر ان کی فرسودگی کو ثابت کیا اور نہ عملاً نئی قدریں پیش کیں۔ اس مہم کو انجام دینے کی کوشش کلیم الدین احمد نے کی۔ یہی وجہ ہے کہ مقدمہ شعر و شاعری (حالی) کے بعد 'اردو شاعری پر ایک نظر' اردو تنقید کی سب سے بڑی تصنیف ہے۔ جو لوگ اس کے نظریات و عملیات سے اختلاف کرتے ہیں وہ بھی اس کے علمی وزن کو محسوس کرتے ہیں اور اس کی ادبی اہم کے قائل ہیں۔ بہرحال اقبال کی تخلیق اور اور کلیم الدین احمد کی تنقید نے مل کر اُردو شاعری کے فن کو ایک نئی وسعت دی۔

کلیم الدین احمد کا دوسرا اہم ترین کارنامہ جس کو انھوں نے بلا شرکتِ غیرے انجام دیا، اردو ادب کو نام نہاد ترقی پسندی کی وبا سے محفوظ کر دینا ہے۔ جس علمی جرأت اور تنقیدی بصیرت کے ساتھ انھوں نے اس تحریک کی حقیقت واضح کی ہے، اس کے لئے وہ عام اُردو والوں سے زیادہ ان اہلِ علم کے شکریئے کے مستحق ہیں جو یا تو اس دام فریب میں مبتلا ہو گئے یا سب کچھ جانتے ہوئے مجرمانہ مصلحت اور سکوت کو اختیار کیا۔ اس بر وقت انتباہ کے

لئے خود ترقی پسندوں کو بھی کلیم صاحب کا ممنون ہونا چاہیئے۔ آج اُن کے خیالات میں احتیاط اور توازن کا جو رنگ ہے اس پر کلیم صاحب کا شعوری یا غیر شعوری اثر ضرور ہے۔ اُردو ادب کی تاریخ میں یہ واقعہ یادگار رہے گا کہ ایک فردِ واحد ایک سیلاب بلا کے سامنے بندِ تن کے کھڑا ہو گیا اور اس کو آگے بڑھنے سے روک دیا۔ جب ادب میں کسادبازاری عام تھی، اس نے کھرے اور کھوٹے کی پرکھ برقرار رکھی اور اس پرکھ کو اہلِ بازار سے یہاں تک منوالیا کہ خود کھوٹے سکّے چلانے والوں کو شرم آگئی۔ یہاں ترقی پسندی کے ذیل میں کلیم صاحب کے پیش کئے ہوئے چند بصیرت افروز نکتے نقل کئے جاتے ہیں:—

"..... ترقی پسندی مارکسیت کا دوسرا نام ہے اور یہ سائنس، فلسفہ، مذہب سبھی کچھ ہے" (صفحہ ۱۸۲)

"..... انھیں (ترقی پسندوں کو) یہ خیال بھی نہیں ہوتا کہ آخر پروہتوں کے دور میں بھی انسان ہی بستے تھے اور اشتراکی دور میں بھی انسان ہی بسیں گے اور جس قسم کے بنیادی تجربات پروہتوں کے دور میں موجود تھے وہی سطحی تغیّر کے باوجود اشتراکی دور میں بھی موجود ہوں گے۔ ادب بنیادی اور پائدار تجربات سے وابستہ ہے اور یہ تجربات ہزار نیرنگیوں میں یک رنگی کا جلوہ دکھلاتے ہیں۔ شاید ترقی پسند نقاد یہ کہیں کہ پروہتوں، سامنتوں

اور سرمایہ داروں کے دور میں انسان نہیں بستے تھے۔"

(صفحہ ۱۷۲)

"..... اگر زندگی کو صرف اپنی بقا کی فکر ہوتی تو غالباً بھوک اور ترغیب جنسی کے علاوہ اور کسی قسم کی خواہشیں اور ضرورتیں عالم وجود میں نہ آتیں اور دماغِ انسانی بھی پردۂ عدم میں مخفی رہتا۔ لیکن زندگی نے قصداً یا اتفاقی طور پر دماغ کی تخلیق کی اور غالباً کسی کو اس سے انکار نہ ہوگا کہ دماغ ہی زندگی کا سب سے اہم کارنامہ ہے اور دماغی ضرورتوں کی تسکین اور دماغی قوتوں کی ترقی سب سے زیادہ اہم ہے۔" (صفحہ ۱۶۸)

"..... اسی لئے کسی صنف ادب میں، وہ نظم ہو یا افسانہ، غزل ہو یا ڈرامہ، انسانی تجربات کا انجماد ہوتا ہے۔ ہمارے تجربات و تصورات بدلتے رہتے ہیں لیکن آرٹ کہیں نہیں بدلتا۔ ترقی پسند نقاد اس حقیقت سے بے خبر ہیں۔ ادب دو چیزوں کے اتحاد کا نام ہے۔ انسانی تجربات اور حسن صورت، خیالات و جذبات بدلتے رہتے ہیں اس لئے مختلف زمانوں میں خیالات و جذبات مختلف ہوتے ہیں۔ لیکن حسن صورت یعنی ان خیالات و جذبات کے صنعت کارانہ اظہار میں تغیر ممکن نہیں۔ ترقی پسند نقاد مختلف علوم سے سطحی واقفیت بہم پہنچا لیتے ہیں

لیکن وہ ادب کا عمیق مطالعہ نہیں کرتے۔ اس کی ماہیت،
اس کے مقاصد، اس کی فنّی خصوصیتوں سے کامل شناسائی
حاصل نہیں کرتے۔ وہ ادب کا ادیب کی حیثیت سے نہیں،
تماشائی کی حیثیت سے مطالعہ کرتے ہیں۔"

(صفحہ ۴۵ و ۱۶۴ "اردو تنقید پر ایک نظر جدید: ترقی پسند تحریک)

تیسری قابل ذکر چیز جناب کلیم الدین احمد کا مخصوص تجزیاتی اسلوب ہے جو محکم، قطعی جملوں اور فقروں، تفصیلی حوالوں اور مثالوں پر مبنی ہے اور جس سے مطالب کی سائنسی، ریاضیاتی تعیین عمل میں آتی ہے، اس میں الفاظ کا جادو بالکل نہیں ہوتا، صرف معانی کی وضاحت ہوتی ہے۔ یہ طرز ٹھوس علمی بیانات کے لئے بہت چست پیرایہ ہے۔ اس کے سبب تبصروں میں رائے کے بجائے دلیل پر زور ہوتا ہے۔ علمی تنقید کے لئے یہ دو ٹوک اسلوب بہت کارگر ہے، اس میں کسی قسم کے اِبہام یا اَیہام کے لئے کوئی گنجائش نہیں رہتی، خیال آئینے کی طرح صاف ہوتا ہے اور آدمی تضاد بیانیوں سے بچ جاتا ہے۔ اردو انشاپردازوں کے یہاں ایسی اچھی نثر کی کمی کلیم صاحب کو بہت کھٹکتی ہے۔ چنانچہ اردو تنقید پر ایک نظر (جدید اشاعت) میں انھوں نے اردو کے بعض جلیل القدر ناقدوں پر اس زاویئے سے شدید اعتراضات کئے ہیں۔ بہرحال یہ منطقی اسلوب کلیم صاحب کی جدت نہیں۔ سرسید اور حالی اس کی ابتدا کر چکے تھے۔ آخر الذکر کی "بے خل" نثر کا اعتراف خود کلیم صاحب نے کیا ہے، لیکن واقعہ یہ ہے کہ "اردو شاعری پر ایک نظر"

ہیں کلیم صاحب نے ستھرے اسلوب کا ایک معیار پیش کیا ہے جو حالی کے انگریزی الفاظ کے روڑوں سے پاک ہے۔ اگرچہ "اردو تنقید پر ایک نظر" کا اسلوب بعض اوقات اتنا بے رونق ہو جاتا ہے کہ زبان پر قلت خون کے آثار نظر آنے لگتے ہیں۔ اس کے علاوہ "اردو شاعری" میں بھی جہاں کلیم صاحب لفظی موشگافی پر اتر آتے ہیں تو بیان کی ڈور الجھ جاتی ہے اور پڑھنے والے کا دم گھٹنے لگتا ہے۔

جناب کلیم الدین احمد اپنی انقلابی کوششوں میں کہاں تک کامیاب ہیں، ابھی ہم اس سوال سے بحث کرنا مناسب نہیں سمجھتے۔ بہر حال وہ ایک ریڈیکل انقلابی ہیں اور اسی موقف سے انھوں نے اردو شاعری اور اردو تنقید کا جائزہ لیا ہے اور دونوں سے مایوس ہیں۔ ترقی کے لئے وہ دونوں میں بنیادی انقلاب لانا چاہتے ہیں۔ وہ اردو ادب کی پرانی مشرقی قدروں کو بدل کر ان کی جگہ نئی مغربی قدریں استوار کرنی چاہتے ہیں۔ انھیں اردو شعرا اور نقاد دونوں میں اس بنیادی خامی کا احساس ہوتا ہے کہ وہ اصول فن کے کسی باضابطہ نظام کے تحت کام نہیں کرتے۔ اس لئے کہ ان کے سامنے ایسا کوئی نظام نہیں۔ (مشرقی علوم کو کلیم صاحب نہیں مانتے) لہٰذا اصولِ فن، شاعری اور تنقید دونوں کے لئے مغرب سے اخذ کئے جائیں۔ اسی طرح ادب میں انقلاب ہوگا اور وہ صحیح راستے پر چل کر ترقی کی منزل تک پہنچ سکے گا۔

کلیم صاحب کی دردمندی مسلّم، لیکن اس قسم کی انقلاب پسندی ادب اور کلچر دونوں کی مبادیات سے ناواقفیت کا ثبوت ہے۔ ان کے تصورِ انقلاب میں بنیادی نکتے دو ہیں: قدروں کی تبدیلی اور غیر کلچر سے استعارہ اور یہ دونوں باتیں زبردست مغالطے پر مبنی ہیں۔ ادب اور ثقافت میں، روایت اور انفرادیت ہم رشتہ ہیں۔ ادب میں جو بھی ترقی ہوگی اُس کی اُن فنّی و ثقافتی روایات کی بنیاد ہی پر ہوگی جن کے تحت اس کی زبان کا خمیر تیار ہوا۔ کسی ادب کے مخصوص مزاج اور قماش کو کبھی بدلا نہیں جا سکتا۔ ایک تو یہ ممکن نہیں ہے، دوسرے اس سے ادب کا فطری ارتقا رُک جائے گا اور تیسرے بالغرض اگر دنیا کے تمام ادب ایک ہی معیار و اصول کے تحت آ گئے، تو اس سے اُکتا دینے والی یکسانی پیدا ہو جائے گی اور وہ تنوع رخصت ہو جائیگا جو ایک طرف قومی طاقت اور استحکام کا ضامن ہے تو دوسری جانب بین الاقوامی رنگا رنگی و دلچسپی کا بھی۔ یہی مطلب تھا (غالباً) ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا جب ایک موقع پر اس نے اظہارِ خیال کیا کہ اگر میں یہ سنوں کہ انگریزی کے علاوہ یورپ کا کوئی چھوٹے سے چھوٹا ادب بھی (مثلاً ڈچ) فنا ہو گیا تو اس سانحے سے مجھے صرف صدمہ نہیں ہوگا بلکہ اپنے ادب کی انفرادیت کے متعلق خطرہ بھی لاحق ہو جائے گا۔

ایلیٹ نے اپنے معرکتہ الآرا عہد آفریں مضمون، روایت اور انفرادی استعداد، میں بھی اس مسئلے پر بحث کرتے ہوئے یہ حقیقت اچھی طرح واضح کر دی ہے کہ ہر ادب کی ایک مستحکم روایت ہوتی ہے، اس کے

فکر و فن کی ایک ثقافتی فضا ہوتی ہے، اس کی اپنی خاص الخاص قدریں ہوتی ہیں، جن سے برگشتہ ہو کر کوئی ترقی ممکن نہیں۔ زمانے کی رفتار کے ساتھ مختلف قوموں اور کلچروں کے میل جول سے تغیرات ضرور ہوتے ہیں مگر یہ تغیر صرف اوپری ڈھانچے میں ہوتا ہے، بنیاد غیر متزلزل رہتی ہے بلکہ یہ بنیاد کا استحکام ہی ہے جو بدلتے ہوئے اوپری ڈھانچے کو بھی اپنے مخصوص رنگ میں رنگ کر سنبھالے رہتا ہے۔ ورنہ اگر بنیاد میں تزلزل اور تغیر آ جائے تو پھر ایک خرابے کی صورت رونما ہوگی، جس پر ممکن ہے عمارت بن جائے، مگر وہ عمارت کچھ اور ہوگی۔ کلیم صاحب قدروں میں جو انقلاب چاہتے ہیں وہ خود ان کے اس نقطۂ نظر کے بھی خلاف ہے جس کی بنا پر وہ بنیادی تجربات کی ابدیت کے قائل ہیں۔ جہاں تک ان تجربات کی عالمگیری کا تعلق ہے، اس سلسلے میں صرف اس حقیقت کی طرف اشارہ کافی ہوگا کہ کوئی تخلیق پہلے اپنے وقت اور مقام کی ہوتی ہے تب اور تب ہی وہ وقت اور مقام کی قید سے بلند ہو کر (اگر اس کے اندر جوہر موجود ہو) ہر دور اور ہر ملک و قوم کی مشترک میراث بن جاتی ہے ورنہ قصائد معلّق ہو کے رہ جاتی ہے۔ ادبی قدریں پرانی اور نئی نہیں ہوتیں۔ وہ بس قدریں ہوتی ہیں۔ ان کی بنیادی رہبرانہ اہمیت ہر دور میں باقی رہتی اور چلا پاتی ہے۔ مغربی یا کسی دوسرے ادب سے قدریں مستعار لینے کی نادانی تو اور بھی واضح ہے۔ بنیادیں مانگی نہیں جاتیں، فطری طور پر ابھرتی ہیں۔ ثقافتی سطح پر آداب د

اطوار کا تبادلہ ضرور ہوتا ہے مگر ذہن و طبیعت کا اُدھار نہیں چلتا۔ یہ بات عمرانیات کا معمولی طالب علم بھی جانتا ہے۔ لہذا پرانی قدروں میں انقلاب اور نئی قدروں کی پیش کش کسی مثالیت پسند کا خواب ہو تو ہو، حقیقت کی دنیا میں اس کی کوئی تعبیر نہیں۔ کلیم الدین صاحب اگر اس معاملے میں اصلاح کی بات کرتے تو قرینِ عقل ہوتی۔

محض انقلابی کد کی وجہ سے کلیم الدین صاحب نے بہت سی ایسی باتیں کہہ دی ہیں جن پر اگر وہ صاف ذہن کے ساتھ غور کریں تو ان کی غیر منطقیت کے خود قائل ہو جائیں گے۔ حالی کی تنقیدی حیثیت کے متعلق وہ فیصلہ دیتے ہیں :۔

"اپنے زمانے، اپنے ماحول، اپنی حدود میں حالی نے جو کچھ کیا وہ تعریف کی بات ہے۔ وہ اُردو تنقید کے بانی بھی ہیں اور اس وقت تک اُردو کے بہترین نقاد بھی ...... ان کی تاریخی اہمیت اظہر من الشمس ہے، ان کی نثر بلند پایہ ہے، ان کا خلوص زبردست ہے۔"

(صفحہ ۱۱۰ "اردو تنقید پر ایک نظر" جدید : حالی)

حالی اُردو کے بہترین نقاد بھی ہیں اور ان کی محض تاریخی اہمیت اظہر من الشمس ہے؟ حالی کی تاریخی اہمیت سے کلیم صاحب کا مقصود کیا ہے، پہلے اُس کو اُن کے درج ذیل بیانات سے سمجھ لیجیے :۔

"..... تنقیدی باتوں کو ہم حالی سے زیادہ جانتے ہیں اور سمجھ سکتے ہیں .... حالی کی اہمیت تاریخی

ہے، شاعر کی حیثیت سے بھی اور نقاد کی حیثیت سے بھی .... ادبی نقطۂ نظر سے اگر کوئی چیز دائمی ہے تو وہ شاعری نہیں، تنقید بھی نہیں حالی کی نثر ہے۔ اگر یہ کتاب 'مقدمۂ شعر و شاعری' پڑھی جاتی ہے اور پڑھی جائے گی تو اپنی بے مثل نثر کے لئے، تنقیدی اصول اور نظریوں کے لئے نہیں۔ وہ نئی دنیا، نئی کائنات روشن نہیں کرتی اور نہ کر سکتی ہے۔ اس کا جادو ٹھنڈا ہو گیا۔"

(صفحہ ۱۱۱ 'اردو تنقید پر ایک نظر)

اگر حالی کی اہمیت محض تاریخی ہے اور ان کے "خیالات ماخوذ، واقفیت محدود، نظر سطحی، فہم و ادراک معمولی، غور و فکر ناکافی، تمیز ادنیٰ، دماغ و شخصیت اوسط" (صفحہ ۹ 'اردو تنقید') ہے تو پھر وہ اس وقت تک اُردو کے بہترین نقاد کس طرح ہوئے؟ جب کہ تنقیدی باتوں کو ہم حالی سے زیادہ جانتے اور سمجھ سکتے ہیں۔ کیا صرف اس لئے کہ ان کی نثر 'بے مثل' ہے؟ اصل بات یہ ہے کہ "وہ ریفارم کی ضرورت سمجھتے تھے اور ضرورت تھی انقلاب کی۔" دوسرے یہ کہ حالی کتنے ہی اچھے نقاد کیوں نہ ہوں کلیم صاحب تو ان جیسے تمام لوگوں کی مستحکم کی ہوئی 'پرانی قدروں' کو اُکھاڑ کر ان کی جگہ نئی قدریں لگانا چاہتے ہیں۔

اب سوال یہ ہے کہ انھوں نے حالی کو 'اس وقت تک 'اُردو کے بہترین نقاد' کے خطاب سے کیوں نوازا؟ یہ کلیم صاحب کا ایک دوسرا کمپلکس یا حربہ ہے، جس کو ہم ندامت کے استحصال سے تعبیر کر سکتے ہیں

تاکہ اس ذریعے سے ہم چشموں کی اہمیت گھٹائی جائے۔ اپنے لئے تو وہ بہرحال ذہنی تحفظ سے کام لیتے ہیں۔ اس عجیب وغریب قدامت کا اظہار بے شمار جگہوں پر ہوا ہے ؎ مضامین کی وسعت اور تنوع مسلّم ہے، لیکن اکبر، سودا کے مرتبے تک نہیں پہنچتے "(اردو ادب میں طنز وظرافت صفحہ ۴۔۲ سخنہائے گفتنی)" اپنے جملہ اوصاف کے باوجود بھی عبدالحق صاحب نقاد کی حیثیت سے حالی کے مرتبے تک نہیں پہنچتے ہیں" (عبدالحق: اُردو تنقید پر ایک نظر جدید صفحہ ۱۳۳) وغیرہ۔

ہمعصر ناقدوں پر کلیم صاحب کے تبصرے بہت دل چسپ ہیں۔ انھوں نے محی الدین قادری زور کو ایک مشورہ دیا ہے ؎ کاش! ڈاکٹر محی الدین روح تنقید لکھنے کے بجائے تاریخ تنقید پر سنٹس بری کی مشہور کتاب کا ترجمہ کر ڈالتے"۔ اس سے قطع نظر کہ سنٹس بری کی تاریخ تنقید کوئی اہم تنقیدی کارنامہ نہیں، بس ایک تاریخ تنقید ہے اور وہ بھی اعلیٰ پائے کی نہیں۔ انگریزی میں اس سے بہتر سند اور نقد دونوں اعتبار سے، تنقید کی تاریخیں موجود ہیں۔ مثلاً کلینتھ۔ بروکس کی کتاب۔ بہرحال، زیر نظر اقتباس سے یہ معلوم ہوا کہ کلیم صاحب کو سنٹس بری کا انداز نظر پسند ہے اور یہ واقعہ ہے کہ انھوں نے "اردو تنقید پر ایک نظر" میں اکثر سنٹس بری ہی کی طرح انشا پردازی کی ہے، فقرے کسے ہیں، پھبتیاں اُڑائی ہیں، طعن وتمسخر اور جملہ بازیوں سے کام لیا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:۔

"..... سب سے بڑی بات جو ہم اس میں دیکھتے ہیں

اور جو اپنا پیغام دلوں تک پہنچاتی ہے، وہ یہ ہے کہ اس میں حبِّ وطن کی بو آتی ہے (عبدالحق متعلق ڈھاکہ)

سب سے بڑی بات جو ہم اس تنقید میں دیکھتے ہیں وہ یہ ہے کہ عبدالحق صاحب شاعری کی ماہیئت اور اس کے مقصد سے بیگانہ ہیں۔" (صفحہ ۱۳۷)

"...معلوم نہیں کیوں سرور صاحب کچھ جھنجھلائے ہوئے ہیں۔ شاید انھیں احساس کمتری ہے اور یہ احساس کمتری کھلتا ہے، تم نے اب تک کوئی مفصل کتاب کیوں نہیں لکھی؟" (صفحہ ۲۰۱)

" وہ (آل احمد سرور) اختر شیرانی کی تعریف کرتے ہیں: اختر کی شاعری شباب اور رومان کی شاعری ہے۔ کیا ہوا اگر اس کا جادو دیر تک نہیں رہتا۔ ان کے یہاں جادو تو ہے اور شاعری میں جہاں بھی جادو ہے بڑی چیز ہے اور جہاں جادو نہیں وہاں بڑی سے بڑی چیز بھی اس کی تلافی نہیں کر سکتی۔ اب اسے کیا کہیے، لفاظی؟ سطحیت؟ جانب داری؟ قطعیت؟" (صفحہ ۲۴۶)

" وہ (آل احمد سرور) دستر خوان کی مکھی ہیں، شہد کی مکھی نہیں۔" (صفحہ ۲۴۷)

" تاثراتی تنقید کی یہ اچھی مثال ہے۔ فراق شاعر تھے، نقاد تھے، اب وہ ایک نئے روپ میں نظر آتے ہیں، عشق کرنا

سکھاتے ہیں، شاید وہ دلال ہیں؟ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ
محمد حسن عسکری اس کتاب کو کوک شاستر قسم کی چیز سمجھتے ہیں۔"
(صفحہ ۶۶-۳۶۵)

"یہ ہمارے ادبی نامہ نگار کی دی ہوئی خبریں ہیں۔
اب دیکھنا یہ ہے کہ اس دلالی اور رپٹ نویسی سے کیا
فائدہ مقرر ہوتا ہے ..... جو لوگ ان مضامین کو نہیں
پڑھ سکتے وہ عسکری صاحب کی قابلیت اور وسیع معلومات
سے مرعوب ہو جاتے ہیں اور پھر 'ساقی' کے صفحے بھی
بھر جاتے ہیں۔" (صفحہ ۳۷۶)

"میرا تو خیال ہے کہ عسکری صاحب 'فنی گز دیک'
کو Key کی مدد سے بھی نہیں سمجھ سکتے۔ غریب اردو دانوں
کو مرعوب کرنا اور بات ہے۔ وہ یہ باتیں انگریزی میں
کیوں نہیں لکھتے؟ یہ فنی گز دیک کے ابتدائی پیراگراف ہیں۔
عسکری صاحب پروفیسروں اور کتابوں سے مدد نہ لے کر
اپنے تاثرات بیان فرمائیں ....." (صفحہ ۳۸۹)

"..... اور جب احتشام حسین اس طرز میں لکھتے ہیں تو
ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کوئی ہاتھی خوش فعلیاں کر رہا ہو۔"

(صفحہ ۲۸۷، اردو تنقید پر ایک نظر، جدید)

یہ ہے جناب کلیم الدین احمد کے اسلوب نقد کی ایک امتیازی
خصوصیت۔ اس کیلنڈر سے بن میں وہ سنٹس بری سے بھی ایک قدم

آگئے ہیں۔ ان کے اندر وہ خوش اخلاقی نہیں جو سنٹس بری کی تنقیدوں کو ہجو و طنز بننے سے بچا لیتی ہے اور ظرافت تک ہی محدود رکھتی ہے۔ خوش طبعی اچھی چیز ہے لیکن اس قسم کی ہا تھیوں جیسی خوش فعلی جس کا طعنہ جناب کلیم الدین صاحب نے احتشام صاحب کو دیا ہے، ظاہر ہے کہ قطعی غیر سنجیدہ حرکت ہے۔

جناب کلیم الدین احمد کے طرز تنقید کا ایک زبردست عیب خردہ گیری ہے جو اکثر بے جا نکتہ چینی کی حد تک پہنچ جاتی ہے:۔

"کچھ دن ہوئے پٹنہ کالج کے ایک پروفیسر نے مجھے ایک نئی کتاب بطور پیش کش دی۔ پیش کرتے ہوئے انھوں نے لکھا تھا "یہ میری گیارہویں کتاب ہے" اس جملہ کو پڑھ کر مجھے کچھ ہنسی آئی اور کچھ تاسف بھی ہوا۔ لیکن وہ نوجوان پروفیسر تھے اور نوجوانوں کی بہت سی باتوں کو معافی کے قابل سمجھا جاتا ہے۔ "ادب اور نظریہ" میرے تنقیدی مضامین کا چوتھا مجموعہ ہے۔" یہ جملہ پڑھ کر مجھے وہ معاشیات کے پروفیسر یاد آ گئے۔"

(صفحہ ۱۹۴ آل احمد سرور: "اردو تنقید پر ایک نظر" جدید)

اسی قسم کا تبصرہ کلیم صاحب احتشام حسین کے دیباچوں پر بھی کرتے ہیں۔ اسی طرح انھیں سرور صاحب کی ریڈیائی تقریروں کا جواز بھی سمجھ میں نہیں آتا۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس قسم کی گرفتوں کا ادبی تنقید سے کیا تعلق ہے؟ آخر کلیم صاحب کا ذہن اس چھوٹے سے رخامی

کی طرف مائل ہی کیوں ہوا؟ وہ ناقدینِ ادب کی شخصیتوں کی تحلیل نفسی تو نہیں کر رہے تھے؟ انھوں نے بہتیرے اہم مباحث میں وقت اور جگہ کی کمی کا عذر پیش کیا ہے۔ پھر ایسی غیر متعلق، غیر ضروری باتوں کے لئے وہ کس طرح اتنا وقت اور اتنی جگہ نکال لیتے ہیں؟

دو دلچسپ باتیں اور ہیں۔ کلیم صاحب نے آل احمد سرور کی 'ہاں' اور 'نہیں' کا ایک طویل چارٹ پیش کیا ہے۔ تنقید کا یہ طریقہ قطعی غیر حکیمانہ ہے۔ اس میں سب سے پہلا نقص تو یہ ہے کہ باتیں مختلف موقع پر مختلف طور سے کہی جاتی ہیں اور ان کا صحیح اور مکمل مفہوم اسی خاص مقام پر متعین ہوتا ہے۔ مختلف سیاق و سباق کے جملوں اور فقروں کو اس طرح ان کی مناسب جگہ سے نکال کے پیش کرنا صحیح نہیں۔ دوسری بات یہ کہ اس چارٹ میں پیش کئے گئے متقابل بیانات سب کے سب ایک دوسرے کے متضاد نہیں۔ پہلی ہی مثال ملاحظہ ہو:۔

ہاں	نہیں
۱۔ اُردو شاعری کا شاہکار غزل ہے۔	۲۔ غزل شاعری کی معراج نہیں۔

بہ نظر غور دیکھا جائے اور منطقی تجزیئے سے کام لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ دونوں جملوں میں کوئی تضاد نہیں۔ "اردو شاعری کا شاہکار غزل ہے"، یہ ایک بات ہے اور یہ بالکل دوسری بات کہ "(صنف) غزل (فن) شاعری کی معراج نہیں"۔ پہلے جملے میں سرور صاحب اپنے خیال کے مطابق صرف اس حقیقت کا اظہار کر رہے ہیں کہ اُردو شاعری کے

موجودہ سرمائے میں دوسری اصناف سخن کے مقابل غزلوں کا معیار بلند تر ہے اور دوسرے جملے میں وہ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ "دنیائے ادب" میں صنفِ غزل کے مقابل دوسری اصناف سخن زیادہ بالیدہ ہیں۔ خلاصہ یہ کہ اُردو شاعری کا سرمایۂ افتخار غزل ہو سکتی ہے، مگر یہ صنف بجائے خود شاعری کا عروج نہیں۔ شاعری کی اس سے بہتر، زیادہ مکمل، مہذّب اور حسین ہیئتیں موجود ہیں۔ یہ موقف تو خود کلیم صاحب ہی کا ہے؟ بہر حال، اس طرح کی "ہاں"، "نہیں"، کلیم الدین صاحب کی تحریروں سے بھی ڈھونڈھ ڈھونڈھ کر یکجا کر دی جا سکتی ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:—

ہاں	نہیں
میں کہہ چکا ہوں کہ اقبال فلسفی تھے۔	اقبال شاعر تھے، فلسفی نہیں تھے
(سخنہائے گفتنی صفحہ ۹۱)	(اُردو تنقید پر ایک نظر، جدید صفحہ ۲۱۰)

دوسری بات یہ کہ بعض اوقات کلیم صاحب ترنگ میں آتے ہیں تو موضوع سے ہٹ کے لمبے لمبے معترضہ پیراگراف لکھنے لگتے ہیں جس میں وہ بہ اعتراف خود معلّمانہ لکچر دینے لگتے ہیں، جیسے انھوں نے آل احمد سرور کو ملٹن پر اور حسن عسکری کو لارنس، فلوبیر، جوائس اور پروسٹ پر لکچر دیئے ہیں۔ یہ بات بھی تنقیدی لحاظ سے نادرست اور کلیم صاحب کی اختصار پسندی کے منافی ہے۔ تنقید اور تدریس دو علیحدہ فن ہیں جن کا استعمال ان کی مناسب جگہ ہی پر موزوں اور نتیجہ خیز ہو سکتا ہے۔ مسائل کی تشریح اپنی مناسب حد میں ہونی چاہئے۔

اس موقعے پر پھر کلیم الدین صاحب کو انھیں کے اُپدیش یاد دلاؤں گا:-

"بے جا نکتہ چینی...... صاحب کا شیوہ نہیں - وہ جانتے ہیں کہ انسان ہی سے لغزش ہوتی ہے - محقق اور نقاد بھی انسان ہی ہیں، اسی لئے ان سے اکثر لغزشیں ہو جاتی ہیں - لیکن ان لغزشوں کی وجہ سے اُن پر بے جا سرزنش انصاف کے خلاف ہے"

"بہرکیف...... صاحب کسی کی بے جا سرزنش نہیں کرتے - وہ غلطیوں کا انکشاف البتہ روا سمجھتے ہیں - لیکن اس طریقہ پر کہ اس سے مصنف کی تحقیر نہیں ہوتی اور نہ اس پر استہزا کیا جاتا ہے"

(صفحہ ۱۳۱-۱۳۲ "اردو تنقید پر ایک نظر" جدید)

بہ حیثیت نقاد کلیم الدین احمد کا سب سے بڑا نقص خردہ فروشی ہے، جو دراصل شاخسانہ ہے اُن کی ہیئت پرستی کا - وہ اپنے موضوع کے فنی نظریئے اور ادبی اصول سے کوئی بحث نہیں کرتے - جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ کسی شاعر یا ناقد کی مکمل ادبی تصویر سامنے نہیں آتی، اس کے چہرے کی بس چند جھلکیاں اِدھر اُدھر سے نظر آجاتی ہیں - اس سبب سے دو خرابیاں پیدا ہوتی ہیں - اول یہ کہ فن کار اور فن پارے کی صحیح قدر و قیمت معین نہیں ہو پاتی - دوسرے ایسا تنقیدی مطالعہ [illegible]

جزرسی جزئیات میں محدود ہو کے رہ جاتی ہے، کلیات تک وسیع نہیں ہوتی۔

ان مباحث سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ جناب کلیم الدین احمد شدید احساس برتری میں مبتلا ہیں، وہ اپنے سوا کسی کو ناقدِ ادب کا درجہ دینے کے لئے تیار نہیں۔ وہ اپنے طور پر تین سو لو اسی صفحوں میں یہ ثابت کرتے ہیں کہ اُردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے۔ یہ اقلیدس کا خیالی نقطہ ہے یا معشوق کی موہوم کمر۔ اس طرح وہ ایک ناقدِ ادب کے سب سے بڑے فریضے "شغل مشترک" (Common Pursuit) کے قائل نہیں۔ وہ اس حقیقت کو نہیں مانتے کہ تنقیدِ ادب کا مقصود افہام و تفہیم ہے، نکتہ چینی نہیں اور یہ کہ اس میں ایک سے زیادہ اصحاب علم کے تعاون اور اشتراک کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس کا پہلا اصول یہ ہے کہ حتی الامکان آپس میں نقطۂ اتفاق کی جستجو کی جائے، سبھی کی کارگذاریوں کو تسلیم کیا جائے اور اس طرح مبصرینِ ادب ایک ٹیم بن کر کام کریں۔

آل احمد سرور کے متعلق کلیم صاحب فیصلہ دیتے ہیں:۔

"سرور صاحب نے اصولی باتیں کی ہیں، لیکن تنقید کے اصول کی ترتیب نہیں کی۔ انگریزی سے استفادہ کیا، لیکن شش جہات کی سیر کی اور اسی کو کافی سمجھا۔ نظریہ کی اہمیت پر زور دیا لیکن کوئی نظریہ پیش نہیں کیا۔ حالی سے زیادہ واقفیت رکھتے ہوئے بھی اپنی واقفیت سے کوئی کام نہیں لیا۔ حالی نے سُنی سنائی باتوں پر جن میں کچھ باتوں

کو انھوں نے سمجھا اور کچھ کو نہیں سمجھا۔ ان ہی سنی سنائی
باتوں پر تنقید کی عمارت قائم کی، وہ سست بنیاد
سہی۔ سرور صاحب کی رسائی زیادہ ہے لیکن انھوں نے
کوئی سست بنیاد عمارت بھی قائم نہیں کی۔"

بعینہٖ یہی فیصلہ جناب کلیم الدین احمد کی تنقید نگاری کے متعلق بھی صحیح ہے۔ ان کا نظریۂ تنقید کیا ہے؟ اس کے کیا اصول وضوابط ہیں؟ اس کا نظامِ اقدار کیا ہے اور طریق کار کیا؟ اصولِ تنقید کے ان تمام مسائل پر کلیم الدین صاحب نے ضابطے کے ساتھ کوئی نظریاتی بحث نہیں کی، جہاں تہاں اشارے وہ بھی اسی طرح کرتے ہیں جیسے آل احمد سرور۔ بات یہ ہے کہ تنقیدی فکر کے باب میں کلیم صاحب کا کوئی قابلِ لحاظ کارنامہ نہیں۔ ایک تو اس کی صحت ہی قابلِ غور ہے، دوسرے اس کا کوئی نظام پیش نہیں کیا گیا۔ ان کی جو کچھ کارگزاری ہے فنِ تنقید میں ہے۔ انھوں نے پہلی بار اردو میں کامیاب عملی تنقید کے نمونے پیش کیے ہیں جس کے پیچھے کارفرما نظریے سے اختلاف ممکن ہے مگر جس کے منطقی و تجزیاتی، مربوط و مرتب اندازِ کار کا قائل ہونا ہی پڑے گا۔ اسی لیے کہا جا سکتا ہے کہ اس وقت وہ اردو کے سب سے بڑے نقاد ہیں، لیکن اردو تنقید کے مسیحا وہ بہر حال نہیں۔ جس نقاد کی اردو دنیا منتظر ہے وہ کلیم الدین احمد نہیں۔

(سنہ ۱۹۶۱ء)

جگر کی شاعری

جان کر منجملۂ خاصانِ میخانہ مجھے
مدتوں رویا کریں گے جام و پیمانہ مجھے

جگر کا دعویٰ 'منجملۂ خاصانِ میخانہ' ہونے کا اقبال کے اس مشہور عالم دعوے 'میں ہوں محرمِ رازِ درونِ میخانہ' سے مماثل ہے۔ جگر کے کلام کا ان کے مجموعۂ اول 'شعلۂ طور' سے مطالعہ کرتے ہوئے ذہن 'آتشِ گل' کے اس شعر پر ٹھٹک جاتا ہے۔ اس سے قبل تک 'شعلۂ طور' کی غزلوں کو پڑھ کر جگر کے شاعرانہ مقام کے متعلق جو کچھ تاثر قائم ہوا تھا، اس میں تبدیلی کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اس تبدیلی کے اسباب کی تعیین کے لئے جگر کے اولین کلام کو بھی دوبارہ زیادہ تنقیدی نظر سے پڑھنا ضروری ہو جاتا ہے، تاکہ ٹھیک ٹھیک معلوم ہو سکے کہ 'شعلۂ طور' اور 'آتشِ گل' کے درمیان نظر آنے والا یہ نمایاں فرق شاعر کے اندازِ نظر میں واقعی کسی انقلاب کی نشان دہی کرتا ہے یا دونوں ادوار میں بظاہری اختلاف محض ذہنی ارتقا ہے۔ پہلے مجموعے [illegible]

ہونے والا یہ شعر ہی، جو 'شعلۂ طور' کا سرِ عنوان ہے، ہمیں چونکا دیتا ہے ؎

ہجومِ تجلّی سے معمور ہو کر
نظر رہ گئی شعلۂ طور ہو کر

مجموعۂ اوّل کی کوئی غزل لے لیجیے۔ اس چلبلے شعر ہی کو ذرا غور سے پڑھیے ؎

پیتا بغیر اِذن یہ کب تھی مری مجال
در پردہ چشمِ یار کی شہ پا کے پی گیا

اگر آپ اس دل چسپ اِذن طلبی کو محض شوخیٔ گفتار سمجھنے پر مصر ہوں تو آپ کو نہیں سمجھایا جا سکتا۔ لیکن اپنی ذاتی پسند سے بلند ہو کر آپ شعر کا تنقیدی تجزیہ کرنے پر آمادہ ہوں تو آپ کو یقین ہو جائے گا کہ اس قسم کے اشعار کہنے والا محض داغ دہلوی یہاں تک کہ امیر مینائی، ہو کے رہ جانے پر قناعت نہیں کرے گا۔ اگر قدرت نے اسے موقع دیا تو وہ بالآخر جگر مرادآبادی ہو کے رہے گا اور اپنے فکری بلوغ پر پہنچ کے اس درجے کے بصیرت انگیز شعر کہے گا ؎

سبزہ و گل، موج و دریا، انجم و خورشید و ماہ
اک تعلق سب سے ہے، لیکن رقیبانہ مجھے

آپ اُردو غزل کا پورا دفتر، ولی دکنی سے اصغر گونڈوی تک، کھنگال جائیے۔ مجھے یقین ہے کہ ایسا شعر کہیں آپ کو نہیں ملے گا۔ آپ نے غور کیا اس شعر کا مفہوم کیا ہے؟ کس طرح 'سبزہ و گل' سے 'خورشید و ماہ'

تک کائنات کی تمام رعنائیوں کو ان کی پوری دل کشی کے ساتھ ایک سطر میں منقش کر دیا گیا ہے اور پھر اس دل آویز منظر میں تھوڑی دیر کے لئے جذب ہو جانے کے بعد فکرِ سلیم کا یہ تخیلی بانکپن کہ ؎

'اک تعلق سب سے ہے لیکن رقیبانہ مجھے'

'صنم کدۂ کائنات'[1] کا پجاری ہو جانے کی بجائے اس کے مظاہر سے رقابت کا تصوّر! ایک بار پھر غور کیجئے۔ اس حقیقت پر کہ شاعر مظاہر کائنات کے ساتھ رقابت محسوس کرتا ہے، وہ خود اس معشوق ازل کا عاشق وارفتہ ہے جس کے عشق پر سرگشتگی کا اظہار 'سبزہ وگل' کی شادابی' 'موج ودریا' کی روانی' اور 'انجم وخورشید وماہ' کی تابانی سے ہو رہا ہے۔ اتنے عمیق' وسیع اور رفیع مفہوم کا شعر محض انداز بیان کے بانکپن کا تماشا کبھی نہیں ہو سکتا۔ یہ خونِ جگر کی سُرخی کے ساتھ روغنِ دماغ کی شعلہ انگیزی ہی کا کارنامہ ہو سکتا ہے۔ جو نکتہ چیں جگر کے اشعار کو محض البیلا اور سریع التاثیر کہا کرتے ہیں، وہ اس شعر کو چند بار (تاکہ مفہوم اور الفاظ ذہن نشین ہو جائیں) پڑھ لینے کے بعد سوچیں کہ یہ شعر تا عمر فطرت کے ہر مشاہدے پر انھیں یاد آجاتا ہے کہ نہیں اور وہ اس کی رنگینیوں اور باریکیوں میں قابل لحاظ عرصے کے لئے کھو جاتے ہیں کہ نہیں۔ دل آویزی اور نکتہ آفرینی کے ساتھ ساتھ تہہ داری اور معنی پروری

---

[1] کھو یا نہ جا صنم کدۂ کائنات میں — محفل گداز گرمیٔ محفل نہ کر قبول
(اقبال)

کی یہ کیفیت اگر اس ایک شعر کے ساتھ ہی مخصوص ہوتی تو کلام جگر کے معنوی پہلو پر انداز ور دینا غیر معقول ہوتا۔ لیکن "شعلۂ طور" کے بہتیرے اشعار کے علاوہ "آتشِ گل" کی چند غزلیں پوری کی پوری عشق و عقل کے اس آہنگ سے لبریز ہیں۔ دو غزلوں کے چند ہی اشعار سنئے ؎

یہ راز ہم پر ہوا نہ افشا کسی کی خاص اِک نظر سے پہلے
کہ تھی ہماری ہی کم نگاہی، ہمیں تھے کچھ بے خبر سے پہلے
یہ زندگی خاک زندگی تھی گداز قلب و جگر سے پہلے
ہر ایک شئے غیر معتبر تھی، ترے غم معتبر سے پہلے
قفس کی نازک سی تیلیوں کی بھی کچھ حقیقت ہے ہم صفیرو
مگر اُلجھنا پڑے گا شاید، خود اپنے ہی بال و پر سے پہلے
اٹھا جو چہرے سے پردۂ شب، سمٹ کے مرکز پہ آ گئے سب
تمام جلوے جو منتشر تھے طلوعِ حُسنِ بشر سے پہلے
مری طبیعت کو حُسنِ فطرت سے ربط باطن نہ جانے کیا ہے
مری نگاہیں کبھی نہ اٹھیں طہارتِ چشمِ تر سے پہلے
ہمیں نے کیا جستجو کا حاصل، ہمیں تھے کیا آپ اپنی منزل
وہیں پہ آ کے ٹھہر گیا دل، چلے تھے جس رہ گذر سے پہلے
کہاں تھی یہ روح میں لطافت، کہاں تھی کونین میں یہ وسعت
حیات ہی جیسے سو رہی تھی کسی کی پہلی نظر سے پہلے

کس کا خیال کون سی منزل نظر میں ہے
صدیاں گذر گئیں کہ زمانہ سفر میں ہے

اِک روشنی سی آج ہر اک دشت و در میں ہے
کیا میرے ساتھ خود مری منزل سفر میں ہے

تسلیم حُسنِ دوست کی معصومیاں مگر
شامل کوئی تو فتنۂ شام و سحر میں ہے

سمجھے تھے دور تجھ سے نکل جائیں گے کہیں
دیکھا تو ہر مقام تری رہ گذر میں ہے

کاریگرانِ شعر سے پوچھے کوئی جگرؔ
سب کچھ تو ہے مگر یہ کمی کیوں اثر میں ہے

'کاریگرانِ شعر' کے اشعار میں جگرؔ کو اثر میں کمی کا شکوہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں، یہ ایک دعویٰ ہے جو جگرؔ اپنے فن کے بارے میں کرتے ہیں۔ وہ شعوری طور پر اپنے آپ کو محض 'کاریگرانِ شعر' سے علیحدہ اور بلند سمجھتے ہیں۔ یعنی ان کے نزدیک فنِ شاعری کا معیار کاریگری نہیں، معنی کی تاثیر ہے۔ اب جگرؔ کی ایک مشہور غزل کے چند اشعار پڑھئے ــ

کوئی یہ کہہ دے گلشن گلشن لاکھ بلائیں، ایک نشیمن
کامل رہبر، قاتل رہزن دل سا دوست، نہ دل سا دشمن
پھول کھلے ہیں گلشن گلشن لیکن اپنا اپنا دامن
تجھ سا حسیں، اور خونِ محبت وہم ہے شاید سُرخیِ دامن
[illegible] اللہ اللہ [illegible] شاخِ نشیمن

بیٹھے ہم ہر بزم میں لیکن جھاڑ کے اٹھے اپنا دامن

ق

شمع ہے لیکن دھندلی دھندلی سایہ ہے لیکن روشن روشن
کانٹوں کا بھی حق ہے کچھ آخر کون چھڑائے اپنا دامن

کوئی جلد باز قاری کہہ سکتا ہے کہ یہ محض کاریگری، محض میناکاری ہے۔ اس میں صرف الفاظ کی دروبست ہے۔ چند چمکتی ہوئی تصویریں یا گونجتے ہوئے راگ بنا لئے گئے ہیں: گلشن گلشن ..... روشن روشن۔ لیکن دوسری بار توجہ سے پڑھنے پر کوئی یہ کہہ دے گلشن گلشن، یا "پھول کھلے ہیں گلشن گلشن" کے ساتھ دوسرے مصرعے "لاکھ بلائیں ایک نشیمن" اور "لیکن اپنا اپنا دامن" بھی نظر آتے ہیں۔ اسی طرح "سایہ ہے لیکن روشن روشن" کا پہلا مصرعہ "شمع ہے لیکن دھندلی دھندلی"۔ اس میں شک نہیں کہ انداز بیان چونکا دینے والا، الوکھا، بانکا اور البیلا ہے۔ لیکن سمندر کی سطح اگر چاندنی یا دھوپ کے عکس سے چمک رہی ہو تو اس سے یہ سمجھنا کہاں تک معقول ہے کہ جو کچھ ہے بس اس دکھائی دینے والی سطح پر ہی ہے۔ اس کے نیچے نہ زریں دھارے ہیں، نہ خوش رنگ و خوش ذائقہ مچھلیاں اور نہ آبدار موتی؟ ایسا صرف وہی طفل ناداں سمجھ سکتا ہے جو نہ صرف یہ کہ غوطے نہیں لگا سکتا، بلکہ دوسرے غوطہ لگانے والوں کی لائی ہوئی خبروں سے بھی واقف نہیں۔

جگر کو "رئیس المتغزلین" کہا جاتا ہے۔ اگر منطقی بحث کی جائے تو یہ معاملہ ویسا ہی پر پیچ ہو جائے گا جیسے محمد علی جناح کے لئے

'قائدِ اعظم' کا خطاب۔ کیونکہ آخر جگرؔ کے علاوہ اُردو شاعری میں میرؔ، حسرتؔ، شادؔ، فانیؔ، اصغرؔ اور یگانہؔ جیسے دوسرے عظیم غزل گو بھی ہو گذرے ہیں۔ کیا سبب ہے کہ جگرؔ کو ان سارے متغزلین کا رئیس قرار دیا جائے؟ بہر حال یہ حقیقت تو تسلیم کی جانی چاہیئے کہ جگرؔ تغزل میں گرچہ ان شاعروں سے عظیم تر نہ ہوں، لیکن ان سے منفرد تو ضرور رہیں۔ جگرؔ کی اس امتیازی شان کے لیئے ان کے شعر:

سبزہ و گل، موج و دریا، انجم و خورشید و ماہ
اِک تعلق سب سے ہے، لیکن رقیبانہ مجھے

کا موازنہ مذکور شعراء کے اسی رنگ کے درج ذیل اشعار سے کیجئے:

میرؔ کے دین و مذہب کو کیا پوچھو ہو اُن نے تو
قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا (میرؔ)

نگاہِ یار جسے آشنائے راز کرے
وہ اپنی خوبیٔ قسمت پہ کیوں نہ ناز کرے (حسرتؔ)

دل اپنی طلب میں صادق تھا گھبرا کے سوئے مطلوب گیا
دریا سے یہ موتی نکلا تھا دریا ہی میں جاکر ڈوب گیا (شادؔ)

مری اک عمر فانی نزع کے عالم میں گذری ہے
محبت نے مری رگ رگ سے کھینچا ہے لہو برسوں (فانیؔ)

کچھ سمجھ کر ہم نے رکھا ہے حجابِ دہر کو
توڑ کر شیشے کو پھر کیا رنگِ صہبا دیکھیئے (اصغرؔ)

خودی کا نشّہ چڑھا آپ میں رہا نہ گیا
خدا بنے تھے یگانہ مگر بنا نہ گیا (یگانہ)

میرؔ کی کامل مایوسی، حسرتؔ کی رنگینی، شادؔ کا تفکر، فانیؔ کی حسرت، اصغرؔ کی رعنائی، یگانہؔ کی بیباکی — غور کیجئے تو جگرؔ کی شیفتگی ان سب سے مختلف ایک منفرد چیز ہے۔ اپنے خدائے محبوب کے لئے اس کی ساری خدائی سے رقابت کا تصور وارفتگی کی ایک نرالی شان تو ہے ہی، اس کے علاوہ الفاظ و تراکیب کی مخصوص بندش اور محسوس تصویروں کی خاص ترتیب سرمستی و شادابی کا ایک اور ہی عالم پیش کرتی ہے، جو جگرؔ کے علاوہ کسی اور کے یہاں نہیں ملتا۔

یہی خصوصیت جگرؔ کے فن کی حدود متعین کرتی ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہی ہے کہ جگرؔ اپنے فنی تاثر کے لئے محسوسات پر انحصار کرتے ہیں۔ تغزل کی دردوں بینی ان کے یہاں خالص خارجی وسیلوں سے بروئے کار آتی ہے — سبزہ و گل، موج و دریا، انجم و خورشید و ماہ، گلشن گلشن، اور روشن روشن، کی تصویریت اور غنائیت کے بغیر وہ اپنے تخیل کا ابلاغ نہیں کرسکتے۔ ذہنی و روحانی کیفیات پر اپنی گرفت مضبوط رکھنے کے لئے انھیں کچھ ٹھوس سہاروں کی ضرورت ہے۔ اس معنی میں وہ بڑے ارضی اور مادّی ہیں۔ وہ اصغرؔ کی طرح صوفی نہیں، قلندر ہیں۔

جگرؔ کے فن میں سب سے نمایاں عنصر نغمگی ہے۔ ان کے کلام میں فنی بنیاد موسیقی کی تماش اور آہنگ پر استوار ہے۔ حواس خمسہ میں

"فردوسِ گوش" ان کا آلۂ ترسیل ہے۔ اسی کے ذریعے وہ اپنے حسین و جمیل تخیلات کو ہمارے ذہن میں جاگزیں کرتے ہیں۔ اس حاسّے کی ساری خوبیاں اور کمزوریاں کلام جگر میں ملتی ہیں، لیکن حسیت (Sensuo-Sness) کی خامیاں ظاہر ہے کہ تغزل کے جوہر پر اثر انداز نہیں ہوتیں، بلکہ خوش آوازی سے پیدا ہونے والی لطیف گونج اور گنگناہٹ تاثر اور جذب کا ایک سماں باندھ دیتی ہے۔ یہ کیفیت بلاشبہ طلسمی ہے۔ لیکن آرٹ اور شاعری تو نام ہی طلسم کا ہے اور نغمۂ داؤد کے لحن سے ابھرنے والے سحر کا یہ مطلب نہیں کہ وہ "آفاقی حقائق" سے خالی ہے۔ بلکہ یہ تو ان حقائق کو رنگین و دل نشیں بنانے کا ایک اسلوب ہے۔ اگر جگر کے لئے "رئیس المتغزلین" کا خطاب صحیح ہوسکتا ہے تو اسی اعتبار سے۔ یعنی ان کے کلام میں وہ وجد آفریں لحن ہے جو تغزل کی روح ہے۔ اس لحاظ سے اردو غزل میں جگر کا وہی کردار ہے جو انگریزی لیرک میں شیلی یا سوئنبرن کا ہے۔ شیلی کے متغزلانہ اشعار کو انگریزی شاعری میں سب سے خالص لیرک اور جان شاعری ہونے کا امتیاز حاصل ہے۔ شیلی کی اسی روایت کے وارث سوئنبرن سمجھے جاتے ہیں۔ شخصیت اور دور پر مبنی اس فرق کے ساتھ کہ سوئنبرن میں شیلی کا لطیف تفکر اور بھی "ہوائی" ہوگیا ہے اور اس طرح ان کی شاعری تغزل کے اعتبار سے اور بھی خالص ہوگئی ہے، گرچہ جوہر فکر سے زیادہ بہرہ ور نہیں۔ کچھ اسی قسم کی کیفیت جگر میں پائی جاتی ہے۔ وہ بھی سوئنبرن کی طرح بعض اوقات معنی سے زیادہ اہمیت آہنگ کو دینے لگتے ہیں۔ ایک قسم کی صدابندی کی طرف تو ان کے اندر مستقل میلان پایا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ

بعض ردیف و قوافی ان کو اس حد تک متاثر کرتے ہیں کہ وہ ان کی لطف آفرینی میں محو ہو کر نہ صرف غزل کو طویل کر دیتے ہیں، بلکہ ایک ہی بحر و قافیہ کی بار بار تکرار بھی کرتے نظر آتے ہیں۔ دراصل نغمے کی بعض قماش ان کو اس حد تک پسند آجاتی ہے کہ اس کے سرودِ معنوی سے مسحور ہو کر ان کی روح بار بار اس کی طرف لپکتی ہے اور اپنے گہرے احساسات کا اظہار، تسکین بخش طور پر، اسی مخصوص سانچے میں پاتی ہے۔ مثلاً سب سے نغمہ ریز حرف 'ن' کے صوتی آہنگ کے ساتھ جگر کی طبعی وابستگی 'گلشن گلشن' والی غزل کے علاوہ انھیں 'ن' کی دوسری ان ہیئتوں کے استعمال پر بھی بار بار ابھارتی ہے: 'ابھی نہ روک رگا ہوں کو پیرمیخانہ'، 'سراپا حقیقت مجسم فسانہ'، 'یہ فلک یہ ماہ انجم یہ زمین یہ زمانہ'، 'وہ ادائے دلبری ہو کہ نوائے عاشقانہ'، 'دل میں کسی کے راہ کیے جا رہا ہوں میں'، 'اللہ اگر توفیق نہ دے انسان کے بس کا کام نہیں' وغیرہ (صرف ایک مجموعے 'آتشِ گل' میں)۔

بہر حال، عنایت سے جگر کی یہ ذہنی وابستگی کوئی فنی حربہ نہیں ہے۔ یہ ترنم پسندی دراصل ان کے میلانِ طبیعت اور اندازِ نظر دونوں کی علامت ہے۔ جگر کی روح میں ایک نشاطیہ وفور ہے، ایسا وفور جس کی شادمانی وصال کی بھی محتاج نہیں۔ یہ ایک ایسے ذہن کا انبساط ہے جو اپنے تخیلات ہی میں سرشار ہے۔ یہ کسی طفلِ ناداں کا چونچلا اور کھلنڈرے پن نہیں۔ ایک بالغ نظر فن کار کی مسرت پسندی ہے، جو زندگی کی ظاہر بے ربطیوں میں بھی ایک دبے ہوئے آہنگ کا سراغ لگا لیتا ہے۔ جو اگرچہ فلسفی کی طرح سوچتا نہیں،

لیکن صوفی کی طرح وجدانی طور پر محسوس کر لیتا ہے کہ انفرادی حادثات ایک کائناتی منصوبے کے تحت بعض اجتماعی ترقیات کا پیش خیمہ ہوتے ہیں۔ یہاں بھی جگر ایک فطری موسیقار کی طرح منتشر راگوں کو سمیٹ کر ایک ہم آہنگ نغمانی تماش بناتے نظر آتے ہیں ؎

یہ صحنِ درِ دوستی، یہ لالہ و گل کرنے دو جو ویراں ہوتے ہیں
تخریبِ جنوں کے پردے میں تعمیر کے ساماں ہوتے ہیں

اور

یہ تو نے کہا کیا اے ناداں، فیاضیٔ قدرت عام نہیں
تو فکر و نظر تو پیدا کر، کیا چیز ہے جو انعام نہیں

اس تعمیر پسند نقطۂ نظر کا محرک ' عرفان محبت ' ہے، جس کا دعویٰ جگر اس شعر میں کرتے ہیں ؎

اللہ اگر توفیق نہ دے انسان کے بس کا کام نہیں
فیضانِ محبت عام تو ہے، عرفانِ محبت عام نہیں

واقعتہً یہ ' عرفان محبت ' کی سرشاری ہی ہے جو جگر کو شعر گوئی پر بے ساختہ ابھارتی ہے اور ان کا شاعرانہ کردار بھی متعین کرتی ہے۔ اسی نے جگر کو ایک خاص ذہن اور نظر عطا کی ہے۔ یہ ' عرفان محبت ' اس درجہ ان کے رگ و پے میں سرایت کر گیا ہے کہ ان کی پوری شخصیت ایک ارغنوں بن گئی ہے، جس کے حساس تار واقعات و واردات کی ہلکی سی تحریک سے لرز اٹھتے ہیں اور ایک مدہوش کن کائناتی راگ شروع ہو جاتا ہے۔ فی الواقع جگر پورے معنیٰ میں شاعرِ محبت ہیں۔ وہ شاعر ہیں اس دردِ دل کے جو

ہر انسان کے سینے میں ازلی طور پر ودیعت کردیا گیا ہے۔ عشق کا وہ جوہری عنصر جس کے گداز کی گرمی و بیتابی ہر انسانی قلب کے اندر موجود ہے، اس کا سوز و ساز دونوں جگر کے نغموں میں منعکس ہوتا ہے۔ محبت بھرے دل کے نازک احساسات کی ان کی اصل مترنم ہیئت میں ترجمانی جگر سے بہتر طور پر اردو غزل میں نہیں ہوئی۔ انسان کے اس بنیادی جذبۂ عشق کا جمال و کمال اس کی پوری تندی و رعنائی کے ساتھ جگر کی طلسم آفریں نظموں 'تجدید ملاقات' :

مدت میں وہ پھر تازہ ملاقات کا عالم
خاموش اداؤں میں وہ جذبات کا عالم

اور 'یاد' :

آئی جو اُن کی یاد تو آتی چلی گئی
ہر نقش ماسوا کو مٹاتی چلی گئی

میں ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ ممکن ہے اس کیفیت کو انسان کی ہستی کا رومانی پہلو قرار دیا جائے۔ لیکن عشق کے وسیع فلسفیانہ تصور کے تحت یہ جذبہ آدمیت کے خمیر میں ایک بنیادی قدر کے طور پر شامل ہے۔ یعنی اس قانونِ کشش کا مظہر ہے جس کو کائنات کی قوت جاذبہ و رابطہ سمجھا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ "کون جانتا ہے کہ خواب کے اندر سے حقیقت نمودار ہو"!

اس مرحلے پر ایک اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ فطرت محض جمال کا نام نہیں، اس کا دوسرا لاینفک جزو جلال ہے۔ لطافت اور صلابت حسن کے دو پہلو ہیں اور دونوں یکساں اہمیت کے حامل ہیں۔ اقبال کے

الفاظ میں فطرت صرف 'جلترنگ' نہیں، بہ زیادہ 'ہو ترنگ' ہے۔ چنانچہ حیات کے اس 'میدان جنگ' میں محض 'نوائے چنگ' انسانی وجود کو فتح مندی کے راستے پر آگے نہیں بڑھا سکتی یعنی حسن کی دونوں اداؤں کے درمیان عشق کا توازن یوں ہونا چاہئے ؎

جنونِ گل نہ صرف اتنا کہ اک گل پیرہن تک ہے
قد و گیسو سے اپنا سلسلہ دار و رسن تک ہے

(مجروح سلطان پوری)

یہ توازن ایک قدرتی ضرورت، مطالبہ اور واقعہ ہے۔ عشق فرد کی ذات میں سکڑ کے نہیں رہ سکتا۔ فطری طور پر یہ گرد و پیش میں، آفاق میں پھیل جانا چاہتا ہے۔ یہ گلاب کی ننھی کلی میں بند ہو کے رہنے والا کیڑا نہیں۔ اس کی شمیم کھل کے پورے چمن کو معطر کرتی ہے۔ عشق کے اندر لطافت کے ساتھ ساتھ صلابت بھی ہے اور دونوں ایک دوسرے کے لئے ضروری اور معاون ہیں۔ یہ بیک وقت فولاد بھی ہے اور حریر بھی ؎

گذر جا بن کے سیلِ تند رَو کوہ و بیاباں سے!
گلستاں راہ میں آئے تو جوئے نغمہ خواں ہو جا (اقبال)

جگر بھی اس حقیقت سے آگاہ ہیں ؎

عشق ہے پیارے کھیل نہیں ہے
عشق ہے کارِ شیشہ و آہن

چنانچہ ؎
اگر نہ زہرہ جبینوں کے درمیاں گذرے
تو پھر یہ کیسے کٹے زندگی، کہاں گذرے

کہنے والا شاعر 'قحط بنگال' پر دردناک نوحہ لکھتا ہے ؎

افلاس کی ماری ہوئی مخلوق سرِ راہ
بے گور و کفن خاک بسر دیکھ رہا ہوں۔

اور اعلان کرتا ہے ؎

فکرِ جمیل خواب پریشاں ہے آج کل
شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواں ہے آج کل　　　('آج کل')

یہاں تک کہ ؎

سلامت تو، ترا میخانہ، تیری انجمن ساقی
مجھے کرنی ہے اب کچھ خدمتِ دار و رسن ساقی

('ساقی سے خطاب')

'قحط بنگال'، 'آج کل' اور 'ساقی سے خطاب' کے علاوہ بھی 'آتشِ گل' کے صفحۂ منظومات میں جو نظمیں درج کی گئی ہیں — مثلاً 'گذر جا'، 'نوائے وقت'، 'زمانے کا آقا غلامِ زمانہ' اور 'اعلان جمہوریت' — سب کی سب عشق کی وسیع اجتماعی ہمدردیوں سے لبریز ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے مثبت اور بصیرت افروز وہ اشعار ہیں جو 'آوازیں' کے عنوان سے نظم کئے گئے ہیں ؎

چمن کے مالی اگر بنا لیں موافق اپنا شعار اب بھی
چمن میں آسکتی ہے پلٹ کر چمن سے روٹھی بہار اب بھی

لیکن اردو کے دوسرے تمام کاملُ الفن شعرا کی طرح، باستثنائے اقبال، جگر کا یہ اجتماعی شعور مفصّل، معیّن اور مستقل نہیں۔ یہ صرف 'نوائے وقت'

(روح عصر) کی گذرتی ہوئی پرچھائیں ہے، جو کچھ دیر کے لئے جگرؔ کے حساس ذہن پر پڑ گئی۔ ان کی روح تو ایک لاسلکی ہے جو کائنات میں اُبھرنے والے ہر نغمے کو اپنے تاروں میں ضبط کر کے نشر کر دیتی ہے (نغمہ ہونا اور ضبط میں آنا ضروری ہے، ورنہ جگرؔ کوئی "مرغ بادنما" نہیں)۔ اسی عدم استقلال کا نتیجہ ہے کہ جس غزل کی ابتدا اس شعر سے ہوئی ہے

جہلِ خرد نے دن یہ دکھائے   گھٹ گئے انساں بڑھ گئے سائے

اس کی انتہا اس شعر پر ہوتی ہے:

راہِ طلب آسان ہوئی ہے   زلف و مژہ کے سائے سائے

اس معاملے میں جگرؔ کا اندازِ نظر اور کردار اس مشہور شعر سے پوری طرح واضح ہو جاتا ہے

اُن کا جو کام ہے وہ اہلِ سیاست جانیں   میرا پیغام محبت ہے جہاں تک پہنچے

مجرّد محبت کا یہ غیر معین پیغام جگرؔ کے اجتماعی شعور کا اصل سرمایہ ہے اور جس طرح انھوں نے فقیرانہ صدا لگا کے کام کو اہلِ سیاست کے ذمّے چھوڑ دیا ہے، وہی ان کا کردار ہے۔ لیکن اس مبہم، خالص متغزلانہ ذہن کی کم از کم یہ سلیم الطبعی قابلِ قدر ہے کہ اس نے ہم عصر "ترقی پسندی" کی عام روش کے خلاف معیشت کی بجائے "محبت" کو اپنا "پیغام" بنایا۔ اس محبت کو جو ہوس کی بجائے اس صحت مند عشق پر مبنی ہے جو خالق سے شروع ہو کر مخلوق پر تمام ہوتا ہے یا مخلوق سے بڑھ کر خالق تک عروج پذیر ہوتا ہے۔

بہر حال، فنی سطح پر جگرؔ کے اجتماعی شعور نے ایک کارنامہ ضرور

انجام دیا ہے، وہ یہ کہ عصری تجربات و تخیلات کو موثر مصرعوں اور شعروں کی صورت میں محاورات و ضرب الامثال کی حد تک مرتکز کر دیا ہے۔ قیمتی افکار کا اس خوبی کے ساتھ منظوم ہو کے عام دماغوں کے لئے مانوس ہو جانا کسی بھی زبان و ادب اور اس کی ثقافت کے لئے باعثِ مسرت ہے۔

منظومات کا ذکر آگیا ہے تو جگر کی شاعری کے ایک اہم فنی پہلو پر تبصرہ ضروری معلوم ہوتا ہے۔ چونکانا مقصود نہیں، اگر میں یہ کہوں کہ دراصل جگر نے کوئی نظم نہیں لکھی۔ واقعہ یہ ہے کہ اس معاملے میں ان کا حال غالب جیسا ہے۔ طبیعت کا وہی سرجوش اور تخیل کا وہی وفور جو غزل کی حدود میں بند نہیں ہو پاتا اور اپنے مکمل اظہار کے لئے اشعارِ مسلسل کی صورت میں اُبلا پڑتا ہے ؎

بقدرِ ظرف نہیں تنگنائے غزل
کچھ اور چاہئے وسعت مرے بیاں کے لئے (غالبؔ)

چنانچہ جگر کی نظمیں دراصل مسلسل اشعار ہیں، جن پر ایک عنوان چسپاں کر دیا گیا ہے۔ گرچہ اس میں شک نہیں کہ یہ عنوان خواہ مخواہ نہیں۔ بلکہ اس واحد تخیل، جذبے اور کیفیت کا اشاریہ ہے، جو ان مسلسل اشعار کو ایک خاص فضا، آہنگ یا رنگ عطا کرتی ہے۔ ان اشعار میں نمایاں ربط بھی ہے۔ اس کے علاوہ ایک داخلی ربط بھی ہے جو پوری "نظم" کو حرکت دینے والی مخصوص غنائیت کا اثر ہے۔ لیکن یہ دونوں روابط مغربی تصور کے مطابق نظم کی ارتقائی ہیئت بندی کے لئے کافی نہیں۔ جگر کی نظموں میں ابتدا، وسط، انتہا اور اشعار کے درمیان عضویاتی پیوستگی اور ارتقا کی

تلاش فضول ہے۔ اس اعتبار سے جگر کی نظم فنی ہیئت میں غالب کے قطعے : 'اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل' سے آگے نہیں بڑھتی۔

اس سلسلے میں ایک دل چسپ بات یہ ہے کہ مذکورہ نوعیت کی نظم نگاری جگر نے اپنی غزلوں میں بھی کی ہے۔ ان کی بہتیری غزلیں دو دو صفحوں پر پھیلی ہوئی ہیں۔ ان غزلوں کے اشعار نہ صرف آہنگ بلکہ معنی کے لحاظ سے بھی بالکل علیحدہ علیحدہ نہیں محسوس ہوتے۔ اس کے علاوہ فضا اور کیفیت کی یکسانی ہے۔ میرے خیال میں دورِ حاضر کی اردو شاعری میں جگر تنہا خالص غزل گو ہیں جن کا فن یہ پیچیدہ صورتِ حال پیش کرتا ہے۔ اس اعتبار سے جگر جدید اُردو شاعری کی روح میں پڑے ہوئے شگاف کی پوری آئینہ داری کرتے ہیں۔ اس نازک مرحلے پر اُردو غزل اور نظم ایک دوسرے کے بالکل قریب آجاتی ہیں۔ ان دو دھاروں کے ملنے سے ایک قسم کے سنگم کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ کہنا چاہئے کہ اُردو نظم کے ارتقا میں جگر کا فن ایک بہت ہی دل چسپ اور اہم عبوری صورتِ حال پیش کرتا ہے۔ اس زاویئے سے جگر کا آرٹ ایک علیحدہ مطالعے کا متقاضی ہے۔ (اقبال کی غزل سے غلط مبحث نہیں ہو، اس لئے کہ وہ جگر کی طرح خالص غزل گو نہیں تھے۔ وہ تو سچے ہی نظم کے شاعر اور انھوں نے شعوری طور پر اردو غزل کو ایک انقلابی سمت دینے کی کوشش کی)

اس موقعے پر میرے ذہن میں ایک نیا فنی نظریہ ابھر رہا ہے۔

جدید یوروپی ادب میں خصوصیت کے ساتھ ناول نگاری کی ایک نئی قماش اُبھری ہے جس میں پلاٹ کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ چنانچہ ایسے ناول میں ہیئتی ڈھانچہ واضح فنی خطوط پر مبنی نہیں ہوتا، بلکہ پوری ہیئت پر ایک دھندیا دھواں چھایا رہتا ہے جس کے پیچ وخم میں بیشما الجھنیں اور بے ربطیاں ہوتی ہیں۔ ایسے ناول کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ سیلانِ شعور (Stream of Consciousness) کا آئینہ دار ہے اور جدید انسانی ذہن کی پیچیدگیوں کے لیے بہترین وسیلۂ اظہار ہے۔ چنانچہ مغربی ادب میں سیلانِ شعور کی یہ فنی رَو ناول ہی کی حد تک محدود نہیں رہ گئی۔ اس تصور کے تحت نظمیں بھی لکھی جانے لگیں، جدید مغربی نظم میں سب سے نتیجہ خیز تحریک اشاریت (Symbolism) سمجھی جاتی ہے اور اشاریت کا مرکزی نقطہ یہ ہے کہ منفرد معانی کی بجائے ان کی ایک مجموعی فضا پیش کر دی جائے۔ متفرق اور منتشر علامتوں کے ذریعہ ترسیلِ خیال کی یہ فضا بندی نظم کے قدیم عضویاتی ارتقا کے نقطۂ نظر کو فرسودہ بنا دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید انگریزی شاعری کے ائمہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اور ازرا پاؤنڈ کی ایسی کوئی نظم بمشکل پیش کی جا سکتی ہے جو ابتدا، وسط اور انتہا کے ٹکسالی نظریۂ فن پر پوری اتر سکے۔ حالانکہ جدید مغربی شاعری میں موسیقی کی ہم آہنگ نغماتی قماش کو برتنے کی کوشش بہت نمایاں ہے۔ اس صورتِ حال کے پیشِ نظر اُردو کے بعض مغرب پرست ناقدوں کو نظم کے متعلق اپنے فنی نظریے پر نظرثانی کرنی چاہیے۔ گرچہ

اگر شروع ہی میں وہ وسیع النظری اور دیانت داری سے کام لیتے تو نئے زمانے میں پرانا راگ الاپنے کی ان کو ضرورت نہیں ہوتی۔ کیونکہ سیلانِ شعور اور اشاریت کی تحریکیں مغربی ادب میں کم از کم نصف صدی پرانی ہو چکی ہیں اور ہمارے ان اردو ناقدوں کے کیریئر کی ابتدا ظاہر ہے کہ زیادہ سے زیادہ آج سے ۲۵، ۳۰ برس پیشتر ہوئی ہے — بہرحال، اس بحث کا مقصد یہ ہے کہ جگر کی نظم نگاری پر اگر اس زاویۂ نظر سے غور کیا جائے تو اس سلسلے میں کچھ نئے فنی نکتے سامنے آتے ہیں جو ہمارے لیے کتنے ہی نامانوس کیوں نہ ہوں، مگر ان کے تنقیدی وزن سے انکار ممکن نہیں۔ چنانچہ اگر اس موضوع پر تفصیلی تحقیق و تنقید سے کام لیا جائے تو اردو شاعری، بالخصوص اردو غزل، کے متعلق ہمیں اپنے بعض فنی نظریوں پر نظرثانی کرنی ہوگی اور کیا عجب کہ انھیں بدل ہی دینا پڑے۔

آخر میں جگر کے فنی مقام کے متعلق یہ سوال درپیش ہوتا ہے کہ وہ کس قدر کے شاعر تھے۔ اوّل، دوم یا سوم؟ گذشتہ سطور میں میں جو کچھ گفتگو کر چکا ہوں اس کی روشنی میں اس سوال کا جواب، بڑی حد تک، واضح ہے۔ لیکن کوئی قطعی بات کہنے سے پہلے میں ایک حقیقت کا اظہار ضروری سمجھتا ہوں۔ اگر شعرا کی درجہ بندی پوری اردو شاعری کے پس منظر میں کی جائے تو ہمارے ادب میں قدرِ اول کے شاعر صرف تین ہوئے ہیں: میر، غالب، اقبال۔ لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ دراصل قدرِ اول کی تعیین نہیں،

بلکہ عظمت کی تحدید ہے۔ یعنی میرؔ، غالبؔ، اقبالؔ صحیح معنی میں عظیم شاعر ہوئے ہیں۔ قدرِ اول وغیرہ قسم کی درجہ بندی سے بہت بلند۔ چنانچہ جہاں تک قدرِ اول کی تعیین کا معاملہ ہے، خاص کر دورِ حاضر میں، جگرؔ بلاشبہہ قدرِ اول کے غزل گو ہیں۔ جو شخص اس میں شک کرتا ہے، اردو شاعری کے مطالعے میں اس کی بصیرت پر بھی شک کیا جا سکتا ہے۔

(۱۹۶۱ء)

اردو افسانے میں خواتین کا حصّہ

مشرق کی تہذیبی ترقیاں صرف مردوں کی مرہونِ منت نہیں، ان میں عورتوں کا حصہ بھی مساوی ہے لیکن متوازی ضرور نہیں۔ اور یہی حقیقت اس معاملے میں مغرب سے واضح امتیاز کا باعث ہے۔ یہ تخیل تو مغربی اہلِ قلم کی جہالت اور ان کے مشرقی مقلدوں کی نادانی ہے کہ ایشیا کی تہذیب پر مردوں کی اجارہ داری ہے اور عورتیں پسماندگی کی حد تک تہذیبی سرگرمیوں سے بے بہرہ رکھی جاتی ہیں۔ یہ نظریہ دراصل ایک بڑے مغالطے پر مبنی ہے۔ اس کی حقیقت یوں ہے کہ ہمارے یہاں تہذیبی سرگرمیوں میں عورتوں کا اشتراک اس نوعیت کا نہیں جو مغرب میں پایا جاتا ہے۔ مغرب کے برخلاف ہمارا سماج مخلوط نہیں۔ مردوں اور عورتوں کے دائرۂ عمل ایک نہیں، جداگانہ ہیں۔ سماجی میدان میں ہماری خواتین کی اس ظاہری روپوشی سے سطح بین نظروں نے یہ دھوکہ کھایا کہ ہماری تہذیب میں خواتین کا وجود ہی نہیں۔ حالانکہ واقعہ برعکس ہے۔ اگر میں یہ کہوں کہ تہذیبی کاموں میں عورتوں کا

واقعی حصّہ صرف ایشیا میں پایا جاتا ہے، موجودہ یورپ میں نہیں ـــــ تو یہ بیان محض چونکا دینے والا نہیں۔ یورپ کی جو سماجی حالت اس وقت ہمارے پیش نظر ہے اس سے صاف یہ ثابت ہوتا ہے کہ مغربی خواتین وہاں کے تمدنی مظاہر میں ایسی کھو گئی ہیں کہ تہذیبی تعمیروں کے لئے ان کے پاس نہ وقت بچا ہے اور نہ طاقت۔ تمدن اور تہذیب، سویلائزیشن اور کلچر، سماج کے دو مستقل اور مختلف دائرے ہیں۔ تمدن سماج کی خارجی یا مادّی ترقی ہے اور تہذیب سماج کا باطنی یا روحانی ارتقا ہے۔ سماج کی ان دونوں حرکتوں میں اشتراک و تعاون ضرور رہے۔ لیکن اس کو قائم رکھنے اور آگے بڑھانے کے لئے دو مختلف قسم کا اندازِ نظر اور عمل درکار ہے۔ مختصراً ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ تمدّن ثقیل آلات سے مرکب ہے اور تہذیب لطیف تعلقات کی پرداخت۔ چنانچہ کسی مفکر کا یہ قول غلط نہیں کہ تہذیب کی انتہا یہ ہے کہ عورت ہوجائے۔ بہرحال، یہ تو انتہا اور انتہاپسندی کا معاملہ ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ سماج میں تمدنی ترقیات کا توازن برقرار رکھنے کے لئے جس تہذیبی لطافت کی ناگزیر ضرورت ہے اس کا بنیادی عنصر خواتین کی دین ہے۔ لیکن اس کے لئے شرط یہی ہے کہ زن واقعی زن ہو نہ کہ نازن ـــــ اور اس فطری نسائیت کو محفوظ رکھنے کے لئے کچھ اصول و قیود ہیں۔ چنانچہ یہ بات مشرق کے لئے سرمایۂ افتخار ہے کہ اس نے ابھی تک حالات کی شدید مخالفت کے باوجود ان فطری اصول و قیود کو ملحوظ رکھا ہے۔ سماج کی بنیادی

اِکائی خاندان ہے اور خاندان کی بنیاد اُسی وقت مستحکم ہوسکتی ہے جب افراد کی تربیت کا یہ قلعہ ہر قسم کی بیرونی مداخلت سے محفوظ ہو۔ اس حفاظت کی داخلی طور پر ذمہ دار عورت ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ وہ باہر کی غیر متعلق دلچسپیوں سے منھ موڑ کر اندرون خانہ محصور ہوجائے۔ اسی وقت وہ اپنے حصے کی ذمہ داریوں سے پورے طور پر عہدہ برآ ہوسکتی ہے۔ چنانچہ مشرقی خاتون کا ہماری تہذیبی سرگرمیوں میں جو حصہ ہے وہ ان ہی حدود کے اندر ہے۔ یہی اس کی اہمیت ہے۔ ایشیائی سماج میں مرد اور عورت کے دائرۂ کار الگ الگ ہیں۔ اسی لئے ان کے درمیان ٹکراؤ کے بجائے تعاون ہے۔ یہی وجہ ہے ایشیائی تہذیب کے ابھی تک نسبتاً پرامن رہنے کی۔

تہذیبی سرگرمیوں میں شریک ہونے کے لئے ضروری بات کوچہ گردی نہیں، تعلیم اور تربیت ہے۔ اور تعلیم کا مفہوم درسگاہوں کی سند ہرگز نہیں۔ اس لئے کہ سند صرف خواندگی کا ثبوت ہے اور تہذیبی کاروبار میں حصہ لینے کے لئے محض خواندگی کافی نہیں۔ اس کے لئے ذوق اور صلاحیت درکار ہے جو بزور سند حاصل نہیں ہوتی۔ چنانچہ یورپ میں اگر درسگاہوں کی "روشنی علم دہر" بہت تیز ہے اور ایشیا میں خواتین کا تناسب خواندگی نسبتاً بہت کم ہے تو اس سے یہ نتیجہ نکالنا صحیح نہیں کہ یورپ کی تہذیبی سرگرمیوں میں وہاں کی خواتین واقعی کوئی مؤثر اور مفید رول ادا کر رہی ہیں اور ایشیا کی سرزمین اس معاملے میں بالکل ویرانہ ہے۔ اس میں شک نہیں کہ

ہمارے یہاں گریجویٹ خواتین معدودے چند ہیں مگر تعلیم یافتہ
کی تعداد قابل لحاظ کہی جا سکتی ہے۔ بہرحال اس طرح کے اعدا
سے فی الوقت مجھے کوئی بحث نہیں۔ اس لئے کہ یہ کوئی معیار
اصل معیار علمی جوہر ہے۔ یہی وصف ہے (نہ کہ مقدار) جو کسی
کی تہذیبی ترقی کا پیمانہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ وصف مشرق
کوئی نئی چیز نہیں، بہت قدیم ہے۔ میرا بائی اور زیب النسا
پاسے کی صاحبِ ذوق و آگہی خواتین کی مثال اُس دور کے
میں ناپید ہے۔

اس تمہید کا مقصد یہ واضح کرنا تھا کہ ہماری خواتین ہر دو
کسی نہ کسی انداز اور تناسب سے اپنے فطری حدود کے اندر ر
ہوئے تہذیبی سرگرمیوں میں شریک رہی ہیں۔ چنانچہ بیسویں
کے نصف اول کے اواخر میں جب افسانہ نگاری کا چلن ہوا تو
خواتین نے بھی مخصوص دلچسپی لی۔ بلکہ علم و ادب کے دوسر
اصناف کے مقابلے میں افسانہ نگاری سے ان کا شغف زیادہ
ثابت ہوا۔ یہ فطری بات تھی۔ افسانے کی ابتدا اُنہی کہانیوں اور
سے ہوتی ہے جو بچے بڑی بوڑھیوں کی زبان سے لوری یا بہلاو
طور پر سنتے آئے ہیں۔ چنانچہ جن اجزا سے افسانے کا فن
ہے وہ کچھ اسی نمائش کے ہیں کہ ان کی تکمیل کے لئے کچھ نسائی ا
اور انداز درکار ہیں۔ قصہ پن کی جزرسی سے لے کر زبان کی نرمی
افسانے کا فن ایک لطیف توجہ اور برتاؤ کا متقاضی ہے۔ اف

نگاری نثر میں سب سے باریک فن ہے۔ بظاہر سادہ لیکن درحقیقت پیچیدہ۔ اور بے خودی اور ہشیاری کا یہ امتزاج جس پر کاری کا طالب ہے وہ فطرتاً خواتین کا حصّہ ہے۔

اُردو افسانہ نگاری کی نئی ابتدا پریم چند کے ہاتھوں ہو چکی تھی، جن کے مجموعی ادبی کردار پر ترقی پسند وغیرہ قسم کا لیبل چپکانا صحیح نہیں ہے۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ پریم چند کے بعد اُردو افسانے کا ارتقا جن لوگوں کے ہاتھوں ہوا ان میں بیشتر 'ترقی پسند' کے نام سے یاد کیے جاتے ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ اُردو افسانے کو ایک تنظیم کے ساتھ آگے بڑھانے میں ترقی پسند تحریک کا بڑا ہاتھ ہے۔ اس کا تاریخی سبب واضح ہے۔ ایک خاص حد تک پروان چڑھانے کے بعد پریم چند جس موڑ پر اُردو افسانے کو چھوڑ رہے تھے وہاں پر ہمارے ادب میں ایک طوفان اُٹھ رہا تھا۔ نتیجتاً افسانے کی نئی صنف پوری طرح اس کی زد میں آگئی۔ انقلابیوں نے اس نونہال صنف کو اپنے مقاصد کے لیے کارگر پاکر پوری جاں نشانی کے ساتھ استعمال کیا۔ اس طوفانی ابتدائی دور میں جو خواتین افسانے کی جانب متوجہ ہوئیں۔ ان میں بیشتر ترقی پسند نظریہ سے ہمدردی رکھتی تھیں۔ اردو ادب کے اندر ترقی پسند نظریہ بڑے رومانی انداز سے داخل ہوا اور اس کا یہ رومانی کردار شعر و افسانہ دونوں صنفوں میں آج تک برقرار ہے۔ میں تو کسی طرح اس کو انقلابی ماننے کے لیے تیار نہیں۔ میرا مقصود یہ ہے کہ عالمی اور سیاسی دائرہ میں ترقی پسندی کا مفہوم جو بھی ہو، اُردو ادب میں

اپنی جو حیثیت یہ نظریہ ثابت کرسکا ہے وہ سراسر رومانی ہے یہاں تک کہ بغاوت کے تمام بلند بانگ نعرے انقلاب کے صحیح آہنگ سے یکسر محروم ہیں۔ چند مجہول قسم کی نوخیز ونا پختہ آرزوئیں ہیں، کچھ طفلانہ جذبات اور کچھ شدید نا آسودہ احساسات، کائنات کا کوئی مشاہدہ، زندگی کا کوئی مطالعہ، سماج کا کوئی فلسفہ — ترقی پسند تحریک کی تخلیقات میں انقلاب کے ان ضروری اجزا کی جستجو فضول ہے۔ بس ایک خوابناک طلسمی فضا ہے جس میں کبھی سہانے، کبھی ڈراؤنے سپنے ہمیں نظر آتے رہتے ہیں۔ مبینہ نصب العین تو سماج اور افراد کا معاشی یا کبھی نفسیاتی تجزیہ ہی ہے۔ لیکن کہانیوں کو پڑھ کر جو اثر مترتب ہوتا ہے اس سے نہ تو کوئی معاشی آگہی نصیب ہوتی ہے اور نہ کوئی نفسیاتی شعور حاصل ہوتا ہے۔ قاری کی معاشی و نفسیاتی گتھیاں سلجھنے کی بجائے کچھ اور الجھ جاتی ہیں۔

بہر حال، یہی وہ ترقی پسندانہ فضا تھی جس میں اردو افسانہ نگاری کے میدان میں بہتیرے مردوں کے ساتھ کچھ خواتین بھی ابھریں۔ اس دور کے ادب وافسانے میں جو اصول کارفرما تھے وہ یا تو معاشیات سے متعلق تھے یا نفسیات سے۔ ہر طرف انہی دو باتوں کا چرچا تھا۔ کچھ غذا کے مسائل تھے اور کچھ جنس کے۔ چنانچہ افسانہ نگار خواتین اپنی فطری زود حسی کی بنا پر انتہا پسندانہ شدت کے ساتھ ان باتوں سے متاثر ہوئیں۔ اس طرح اردو افسانے میں خواتین کا ورود بڑے غیر فطری حالات میں شروع ہوا۔

اُس اولین دَور کی قابل ذکر افسانہ نگار خاتون عصمت چغتائی
ہیں۔ انھوں نے اُردو افسانے میں خواتین کی شرکت کا افتتاح کیا۔ یہ
ابتدا کچھ اُمید افزا نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ عصمت کے افسانوں کا
پس منظر طبقۂ نسواں ہی ہے، ان کے موضوعات بھی بیشتر نسائی ہیں اور
انداز و ادا بھی نسائی ہی ہے۔ لیکن اپنے طبقے کے خاص انداز میں اس
طبقے کے جن مسائل کو موصوفہ نے چھیڑا ہے، وہ موزوں نہیں کہے جاسکتے۔
ان کا خاص موضوع متوسط طبقے کی جنسی گھٹن رہا ہے۔ چنانچہ اپنے
افسانوں میں انھوں نے دباؤ اور گھٹن سے پیدا ہونے والی جنسی کشمکش
اور افرا تفری کے تجزیے پیش کئے ہیں۔ یہ تجزیے بجائے خود خام
تو ہیں ہی۔ عصمت کے اس روش پر چلنے سے اُردو افسانے کو سب سے
بڑا نقصان یہ ہوا ہے کہ جو طاقتیں اپنے قدرتی وسائل سے کام لے کر
اُردو افسانے میں نہ صرف کچھ نئے رنگوں کا اضافہ کرتیں بلکہ اس
داستان کو زیادہ رنگین، لطیف اور دلچسپ بنا دیتیں، بڑی حد
تک ضائع ہو گئیں۔ اس کے علاوہ عصمت کے نکالے ہوئے راستے پر
افسانہ نگار خواتین کا جو قافلہ چلا اس نے اپنی قدرتی رفتار کو چھوڑ کر
مصنوعی انداز سے جو کچھ قدم اٹھائے اس میں اپنے اناڑی پن کی وجہ سے
اس نے صرف الجھنیں پیدا کیں۔ اپنے اصل میدان جنس کو چھوڑ کر
عصمت جہاں کہیں معاشیات اور سیاسیات کی گلیوں میں بھٹکی ہیں
اپنا بھرم اور بھی کھو دیا ہے۔ جنسی نفسیات تک تو خیر ان کی کچھ ذاتی
واقفیت، احساس اور شعور ہوگا۔ لیکن معاشی پیچیدگیوں یا عمرانی

مسائل سے وہ یکسر نابلد ہیں۔ یہی سبب ہے کہ فنی طور پر ان کے نمائندہ اور کامیاب افسانے جنسیات سے متعلق ہیں۔

اپنے حدود میں عصمت ایک کامیاب افسانہ نگار ہیں۔ بحیثیت مجموعی وہ قدر اول کا کردار رکھتی ہیں۔ اردو افسانے کو ان کی دین ان کا مخصوص انداز بیان ہے۔ موضوع اور پلاٹ کے معاملے میں تو ان کا کوئی امتیاز نہیں۔ ان امور میں دوسری خواتین اور کچھ مرد افسانہ نگار ان کے برابر کے شریک ہیں۔ ان کا اسلوب البتہ نرالے کی چیز ہے۔ یہ اردو افسانے کی روایت میں ایک ضروری اضافہ ہے اور اپنا مستقل تاریخی وادبی مقام رکھتا ہے۔ یہ اسلوب متوسط زنانہ طبقے کی شائستہ گفتگو کا ہے۔ یہ اپنے اندر بڑی وسعتیں، تہیں اور نزاکتیں رکھتا ہے۔ ان خوبیوں سے عصمت نے پورا پورا کام لیا ہے اور ان کی تاثیر سے خوب خوب جادو جگائے ہیں۔ ایک دلنواز بے تکلفی کے ساتھ قصے پر قصے کا تسلسل، پھر لطیف ترین احساسات کی آئینہ داری، اور بعض نازک احوال ومناظر کی خیال انگیز اشاراتی نشان دہی۔ اس ضمن میں موصوفہ نے زنانہ محاوروں اور مثلوں سے تقریباً وہی کام لیا ہے جو ایک چابک دست مصور رنگوں کی آمیزش سے لیتا ہے۔ صرف الفاظ کے ذریعہ عصمت اپنی کہانی کی ایسی فضا بندی کرتی ہیں کہ ہر واقعہ اور ہر کردار قدرے دھندلا اور گریزاں ہونے کے باوجود عجیب طور سے معین اور مؤثر ہو جاتا ہے۔

حجاب امتیاز علی کا نام اب لوگ رفتہ رفتہ بھولتے جا رہے ہیں۔

حالانکہ موضوع کے اعتبار سے موصوفہ اُردو افسانہ نگاری میں ایک منفرد مقام کی مستحق ہیں۔ یہ بڑی عجوبہ پسند خاتون ہیں۔ ان کے افسانوں میں زیادہ تر تحیر کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ مبہم، طلسمی فضاؤں کی تخلیق سے ان کو فطری دلچسپی ہے۔ ان کے کردار عموماً زمین و آسمان کے بیچ خلاؤں میں پرواز کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ حجاب کے افسانوں سے دو مختلف تاثرات مترتب ہوتے ہیں۔ جاسوسی اور مابعدالطبیعی۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ان کی کہانیوں میں فوق فطرت عناصر اور احساسات بہت کارفرما ہوتے ہیں۔ ان کا باریک، غیر معمولی احساس گرد و پیش کے اسرار و رموز کو جذب کر لیتا ہے، اس حد تک کہ یہ اسرار و رموز اُن کے ذہن پر مسلط معلوم ہوتے ہیں۔ ان کے کرداروں کی سب سے بڑی خصوصیت اجنبیت ہے۔ یہ کردار بڑے انوکھے اور پیچیدہ ہوتے ہیں۔ مختلف حالات میں ان کے ذہنی ردعمل کے متعلق کوئی پیش قیاسی نہیں کی جا سکتی۔ ان کی سوچ اور سوچنے کا ڈھنگ عجیب ہوتا ہے۔ اس جدت آفرینی سے زندگی کی نامعلوم وسعتوں کا احساس ہوتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے فن کار کائنات کے سربستہ رازوں کے تجسس میں ہے۔ لیکن کبھی یہ نہیں جان پڑتا کہ فن کار نے واقعی ان بھیدوں کو سمجھ لیا ہے۔ نتیجتہً ایک سنسنی خیز کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جس کا تعلق جاسوسی سے ہے لیکن اس سنسنی میں کبھی جاسوسی خطرناکی نہیں پیدا ہو پاتی۔ صرف سانس رُک جاتی ہے،

چیخ نہیں نکلتی۔ یہ کچھ ویسی ہی انجانی کیفیت ہے جیسی انگریزی میں ورجینا وولف کے یہاں پائی جاتی ہے۔ اس میں ایک فلسفیانہ احساس پایا جاتا ہے لیکن کوئی فکر نہیں ملتی۔

قرۃ العین حیدر سراپا جدّت ہیں۔ موضوع سے اسلوب تک ان کی ہر چیز طرفہ ہے۔ یہ ندرت زبردست تخلیقی صلاحیت کی مظہر ہے۔ قرۃ العین کی دوسری خصوصیت خاص قسم کی علمیت ہے۔ وہ علوم و فنون سے اتنی شدید وابستگی رکھتی ہیں کہ بعض اوقات ان کی کہانیوں میں اشخاص و افکار کے حوالوں کی کثرت انشائیے کا رنگ پیدا کر دیتی ہے۔ دراصل موصوفہ کلچر سے بہت شغف رکھتی ہیں۔ چنانچہ کلچر کے تمام مظاہر کو اپنے آرٹ میں جذب کرنا چاہتی ہیں۔ وہ فنی تخلیق میں انتخاب و ارتکاز کی قائل نہیں۔ ان کے یہاں سیلانِ شعور کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ نتیجتاً ان کے فن میں ترتیب و ترکیب سے زیادہ انتشار کا عنصر نمایاں ہے۔ ایک قسم کا بے مہار تفکر ان کے یہاں پایا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں وحدتِ تاثر کی کمی ہے اور قصہ بوجھل ہو جاتا ہے۔ افسانے کی مستند تکنیک سے قرۃ العین کی کہانیوں کو جانچنا ممکن نہیں۔ بہرحال ان کے یہاں تازگی اور گہرائی کا احساس ہوتا ہے۔

قرۃ العین عصمت کی پیچیدگی اور حجاب کے ابہام دونوں کی جامع ہیں لیکن عصمت کے خلاف ان کی پیچیدگی میں جنسی الجھن کا کوئی شائبہ نہیں۔ اسی طرح حجاب کی مبہم حسّیات کی بجائے ان کے

یہاں کچھ پُرپیچ ادراکات ہیں۔ کہا جا سکتا ہے کہ ان کا شعور عصمت سے زیادہ صحت مند اور بالیدہ ہے۔ قرۃ العین عصمت کی طرح نہ تو جنس کی بھول بھلیوں میں سرگشتہ ہوتی ہیں اور نہ حجاب کی طرح انجانی کیفیتوں میں محو ہیں۔ وہ سماج کے سطحی مسائل کو چھوڑ کر تہذیب کی بنیادی قدروں کی جستجو کرتی ہیں۔ گرد و پیش پھیلی ہوئی کائنات کے اسرار انھیں متحیر نہیں کرتے، آگہی بخشتے ہیں۔

حیات اور کائنات کے سربستہ رازوں کا تجسس اُردو کی ان تینوں عظیم افسانہ نگار خواتین کے درمیان مشترک ہے۔ فرق یہ ہے کہ عصمت عارضی مسئلوں یا انفرادی الجھنوں پر زور دیتی ہیں۔ حجاب فطرت کے نامعلوم، غیر متوقع احوال کی دلدادہ ہیں اور قرۃ العین آفاقی قدروں کو کُرید تی ہیں۔

تجسس اور اسرار پسندی، یہ دو اوصاف اُردو افسانے کو خواتین کی حقیقی دین ہیں۔ یہی وہ فطری نسائی انداز نظر ہے جس کو ہم اُردو افسانہ نگاری میں خواتین کے حصّے سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ اسی معاملے میں وہ مرد افسانہ نگاروں کے مقابلے میں اپنا امتیاز قائم کرتی ہیں۔ ورنہ بحیثیت مجموعی اُردو افسانہ ہنوز اس معصومیت، گھریلوپن اور دل نوازی سے کافی حد تک بہرہ ور نہیں ہوا، جس کی توقع اس فن میں خواتین کی شمولیت سے کی جانی چاہیے۔ اس محرومی اور ناکامی کا سبب وہی غیر فطری ابتدا ہے جس کی جانب میں اوپر اشارہ کر آیا ہوں۔ اگر مذکورۂ بالا خواتین ترقی پسندی کے ہنگامے

سے الگ، معمولی اور پرسکون فضا میں لکھنا شروع کرتیں تو وہ اُردو افسانے کو قوس قزح کے ان رنگوں سے ضرور بھر دیتیں جو اُن کے آنچلوں میں لہراتے ہیں۔ لیکن وہاں تو صرف ایک رنگ کے آنچل "سرخ آنچل" کا شعور تھا اور اس آنچل سے بھی ایک "پرچم" بنا لینے کی تبلیغ کی جا رہی تھی۔ اس اضطراب کا قدرتی نتیجہ یہ ہوا کہ کسی کا رُخ جنسیات کی طرف پھر گیا، کسی نے رمز بہت اختیار کی اور کوئی فلسفے کی وادیوں میں بھٹکنے لگا۔ اس ذہنی پراگندگی سے سب سے بڑا نقصان فنی سطح پر ہوا۔ اپنے فطری، مانوس اور متعین موضوع سے توجہ ہٹ جانے کے سبب ہماری افسانہ نگار خواتین کی تخلیقی توانائی موضوع ہی کی جستجو اور داشت میں اس حد تک صرف ہو گئیں کہ فن پر خاطر خواہ توجہ دینے کا انھیں موقع ہی نہیں مل سکا یا فکری اُلجھاووں میں اس کا ہوش نہیں رہا۔ چنانچہ جہاں تک افسانے کی تکنیک کا تعلق ہے، اس اعتبار سے خواتین کا کوئی کارنامہ نہیں۔ عصمت کے اسلوب میں محض طرزِ بیان کی خوبی ہے۔ قرۃ العین کا سیلانِ شعور فنی ترقی کے لحاظ سے محل نظر اور بہت نزاعی ہے۔ ترتیب ماجرا اور وحدتوں کی تاثر آفرینی میں عصمت، حجاب اور قرۃ العین اپنے مرد ساتھیوں سے بہت پیچھے ہیں۔ ان میں سے کسی کا موازنہ کرشن چندر، منٹو اور بیدی سے عبث ہے۔

یہی سبب ہے کہ دورِ اول کی افسانہ نگار خواتین کے یہاں فنی پختگی کی کمی ہے۔ یہ طوفان کی کلیاں ہیں جن کو قدرتی سکون سے

کھلنے کا موقع نہیں ملا۔ عصمت نے جو ہنگامی طرح ڈالی تمام اختلافات اور تنوع کے باوجود فن کی حد تک وہی تماشہ بن گئی۔ کم از کم فن کے معاملے میں خواتین کا انداز اور برتاؤ نیم دلانہ رہا۔ چنانچہ ممتاز شیریں جیسی صاحب مطالعہ اور بالغ نظر خاتون بھی حالات کے دھندلکے میں اپنے صحیح مقام اور میدان کو نہیں پہچان سکیں۔ اس معاملے میں ان کی گہری تنقیدی بصیرت بھی کام نہیں آئی۔ اجنبی، نامانوس موضوعات، بین قومی حد تک وسیع دائرہ کار نے ان کی قوتوں کو بھی قرۃ العین ہی کی طرح منتشر کر دیا۔ اس میں شک نہیں کہ اپنی مخصوص تعلیم و تربیت کی بنا پر ممتاز شیریں اور قرۃ العین کو اس بات کا حق ہے کہ وہ علوم و فنون میں عالمی سطح پر دلچسپی لیں یا ایک بین قومی ثقافت کو بروئے کار لانے کی کوشش کریں۔ لیکن صحافتی واقفیت (قرۃ العین کی صورت میں) اور لمحاتی التفات (ممتاز شیریں کے معاملے میں) فنی گہرائی کا ضامن نہیں ہو سکتا۔ دونوں خواتین میں ان کی مخصوص کمزوریوں کے باعث اصل نقص یہ پیدا ہو جاتا ہے کہ وہ یکسوئی اور خلوص سے محروم ہو جاتی ہیں۔ حالانکہ فنی تخلیق کے لئے یہ دو بنیادی ضرورتیں ہیں۔ ایک آدمی کی دلچسپیاں متنوع اور واقفیت وسیع ہو سکتی ہے۔ لیکن عظیم فن کی تخلیق کے لئے انتخاب و ترتیب کے سلسلے میں اس دلچسپی اور واقفیت کو فن کی اس خاص صنف کے حدود میں مرتکز کرنا ہوگا جو مدنظر ہو۔

قدر اوّل کی ان افسانہ نگاروں کے علاوہ پہلے دور کی چند اور خواتین بھی قابل ذکر ہیں۔ رضیہ سجاد ظہیر، شکیلہ اختر، ہاجرہ مسرور اور خدیجہ

مستور وغیرہ نے اُردو ادب کو کچھ اچھی کہانیاں دی ہیں۔ رضیہ، ہاجرہ اور خدیجہ کسی نہ کسی جہت سے ترقی پسند سمجھی جاتی ہیں۔ انھوں نے بھی 'سرخ آنچل' کی شوخی بڑھائی ہے، لیکن دوسرے رنگوں سے بھی بالکل خالی نہیں ہیں، گرچہ یہ رنگ مدھم ہیں۔ شکیلہ کو 'ترقی پسندی' سے کوئی واسطہ نہیں۔ وہ پورے معنی میں ایک گھریلو افسانہ نگار ہیں۔ اپنے دور کی دوسری تمام خواتین کے مقابلے میں ان کا امتیازی وصف یہی ہے کہ وہ اپنے حدود سے واقف ہیں اور اپنی قوتوں کو سمیٹے ہوئے ہیں۔ اس خصوصیت نے انھیں اپنے بعد آنے والی خواتین کا پیش رَو بنادیا ہے۔ عام روش سے ہٹ کے خود شناسی کے ساتھ اپنے حدود میں رہنا صحت مند شعور کی دلیل ہے۔ شکیلہ اور ان کی تینوں ہم عصر اور ہم پلہ خواتین کی ایک مشترک خصوصیت بھی ہے۔ شاید قدر اول کی بلندیوں پر نہیں چکرانے ہی کی وجہ سے ان چاروں خواتین کے فن میں نسائیت زیادہ ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کی کہانیوں میں قصہ پن کی دل چسپی زیادہ ہے۔ اس نارمل کیفیت کے باعث ان کے پلاٹ سیدھے سادے، کردار جانے پہچانے اور مکالمے یا بیان سلیس ہوتے ہیں۔ اس لئے ان کی کہانیاں زیادہ بے تکلفی کے ساتھ پڑھی بھی جاسکتی ہیں۔ چنانچہ جہاں تک عام مطالعہ کی دل چسپی اور عام فہم ہونے کی خوبی کا تعلق ہے، یہ چاروں خواتین اپنی بلند تر ہم جنسوں سے زیادہ اہم ہیں۔ اسی حیثیت سے تاریخ ادب میں ان کی جگہ بھی محفوظ ہے۔

اور خواتین کو قصداً شامل نہیں کیا ہے۔ صدیقہ بیگم، تسنیم سلیم اور سرلا دیوی کے فن کو میں پائدار نہیں سمجھتا۔ افسانے کے فن سے ان خواتین کا شغف اور واقفیت دونوں مشتبہ ہیں۔ ہنگامی جوش کے تحت کہانیاں لکھ دینے سے کوئی افسانوی کردار نہیں بنتا۔ چنانچہ ان لوگوں کا شعور تو طفلانہ ہے ہی، قصہ بیان کرنے کے ڈھنگ سے بھی یہ کمتر بہرہ ور ہیں۔

ادھر چند برسوں میں افسانہ نگار خواتین کی فہرست میں کچھ نئے ناموں کا اضافہ ہوا ہے۔ یہ نئی افسانہ نگار بہت ہونہار ہیں۔ انھوں نے نسبتاً پرسکون زمانے میں لکھنا شروع کیا۔ اس لئے سماجی و معاشی نظریات کی شورشوں سے محفوظ رہیں۔ نتیجتاً ان کی توجہ اِدھر اُدھر بھٹکنے کے بجائے اپنے اصل مرکز پر قائم رہی۔ اپنے اگلوں کی لغزشوں سے انھوں نے سبق سیکھے۔ چنانچہ زیادہ پختہ شعور اور زیادہ التفات کے ساتھ انھوں نے فنی تخلیق کا سامان کیا۔ یکسوئی اور خلوص کی دولت میسر آجانے کی وجہ سے انھیں اپنے فن کو صحیح خطوط پر پروان چڑھانے کا موقع ملا۔ طبقۂ نسواں کی نمائندہ ان فن کاروں نے اردو افسانے کو نسائیت کی لطافت، شیرینی، نرمی اور ہنرمندی سے مالا مال کرنا شروع کر دیا ہے۔ انھوں نے اپنے نظری دائرۂ تعارف کی تصویر کشی جس بے ساختہ انداز میں کی ہے، اس کا مجموعی تاثر ایک جانی پہچانی انسانیت اور قربت ہے۔ گھر، اس کے اندرونی مسائل، اس سے بھی آگے بڑھ کر عائلی اقدار کا شعور، ان چیزوں سے گہری دلچسپی اور ان کی کامیاب پیش کش — یہی وہ نسوانی اوصاف ہیں جو افسانہ نگار خواتین کی نئی نسل کے تابناک مستقبل کی نشاندہی

کرتے ہیں۔

افسانہ نگار خواتین کی نئی نسل کے متعلق یہ چند باتیں میں نے خصوصیت کے ساتھ دو خواتین — جیلانی بانو اور واجدہ تبسّم — کو پیش نظر رکھ کر کہی ہیں۔ ان کا کمال محض موضوع کی مناسبت تک محدود نہیں۔ اصل وصف اس مناسبت سے پیدا ہونے والا فنی سلیقہ ہے۔ ان دونوں کی پیش کش میں بڑی عمدگی اور تازگی ہے، جس کی وجہ سے موضوع کی قدامت یا عمومیت کہانی میں پیش کیے گئے حقائق کو فرسودہ یا پیش پا افتادہ نہیں ہونے دیتی۔ منفرد انداز نظر اور اسلوب کی پروش کے باعث ان دونوں کے فن میں اعتماد اور استقلال کا احساس ہوتا ہے۔ تکنیکی اعتبار سے کہانی کا سڈول ڈھانچہ تراشنے اور وحدتوں خصوصًا وحدت تاثر کی تعمیل میں بھی یہ چابک دست ہیں۔

اگر یہ اور ان کے ساتھ یا بعد لکھنے والی خواتین اسی دل جمعی کے ساتھ تزئین فن میں لگی رہیں تو توقع کی جاسکتی ہے کہ یہ لوگ تلافی مافات کر دیں گی[1] اور اردو افسانہ نگاری کا ایک اہم زاویہ مکمل ہو جائیگا۔

---

[1] مجھے بصد افسوس اعتراف کرنا پڑ رہا ہے کہ ۱۹۶۱ء میں کی گئی میری یہ توقع اب بڑی حد تک شکست ہو چکی ہے۔ اس مضمون کی اشاعت کے بعد جیلانی بانو اور واجدہ تبسّم کے جو افسانے سامنے آئے ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ اردو افسانے کی پہلی حوّا کی یہ بیٹیاں اپنی ماں ہی کے نقش قدم پر پلٹ چکی ہیں۔ شاید گناہ اوّلیں کی سرشاریوں کی لذت ہنوز قائم ہے۔ (ع۔م)

اگر ایسا ہو سکا تب ہی ہمارے افسانے پورے معنی میں اُس فنی عظمت کے نگہدار ہوں گے، جو اس وقت مرد افسانہ نگاروں کی بدولت انھیں بین الاقوامی سطح پر حاصل ہو رہی ہے اور تب ہی اُردو افسانہ نگاری میں خواتین کا حصہ تشفی بخش طور پر بروئے عمل آئے گا اور اس کو تسلیم کیا جاسکے گا۔

(سنہ ۶۱ء)

اقبال کا فن

اقبالیات کا موضوع ہنوز تشنہ ہے۔ نہ صرف یہ کہ بے شمار گوشوں پر کوئی یا کافی روشنی نہیں ڈالی گئی۔ بلکہ جن پہلوؤں پر بحث ہوئی بھی ہے تو نا مکمل یا نادرست۔ فکرِ اقبال پر تو خیر کچھ کتابیں اور مقالے لکھے جا چکے ہیں، جن سے کچھ اور نہیں تو موضوع سے شناسائی ضرور حاصل ہو جاتی ہے۔ لیکن فن پر کوئی قابلِ ذکر تنقیدی مواد نہیں ملتا۔ یوں نظریۂ فن پر کچھ نہ کچھ لکھا گیا ہے۔ مگر یہ بھی بالکل نظریاتی سطح پر کیا گیا ہے۔ براہ راست یا بالذّات فن پر کوئی گفتگو شاید ہی ملے۔ شاید یہی سبب ہے کہ اِدھر کچھ دنوں سے اقبال کے فن پر بعض اہلِ علم کی جانب سے شبہات کا اظہار کیا جا رہا ہے۔ یہ شبہات اس طرح کے نہیں جو اقبال کی شاعری کے ابتدائی دور میں خصوصیت کے ساتھ لکھنؤ کی اہل زبان کی طرف سے اٹھائے گئے تھے۔ بہرحال ایسے اوچھے اعتراضات تو اس قابل بھی نہیں کہ ان کا ذکر بھی کسی ادبی تنقید میں کیا جائے۔ میری مراد دراصل ان شبہات سے ہے جو فن کی اجتماعی ہیئت اور اس کے

اجزائے ترکیبی سے متعلق ہیں۔ بہرحال اس مقالے کا مقصود منفی طور پر اعتراضات کی تردید نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ بعض حلقوں کی جانب سے ظاہر کیے گئے شکوک تحریر کا محرک بنے۔ آئندہ سطور میں راست اقبال کے فن پر کچھ تنقیدی نکات پیش کرنا چاہتا ہوں۔

فکر و فن کی نزاع

بہت قدیم ہے۔ جب سے ادب میں تنقید داخل ہوئی قدرتی طور پر مواد اور ہیئت کا قضیہ چھڑ گیا۔ مختلف زمان و مکان میں کبھی فکر، کبھی فن پر زور دیا گیا، گاہ دونوں کے درمیان توازن کی کوشش کی گئی۔ یہی سبب ہے کہ تغیرِ مذاق کے مطابق ادبی شخصیتیں اٹھتی اور گرتی رہیں۔ لیکن تاریخ ادب کا ایک قابلِ غور واقعہ یہ بھی ہے کہ بعض شخصیتیں ہر دور میں کسی نہ کسی پہلو سے مقبول رہیں۔ اس کی کیا وجہ ہو سکتی ہے؟ اگر ہم فن کو ادبی عظمت کا معیار تسلیم کر لیتے ہیں تو توجیہہ ممکن نہیں۔ فن کا تعلق ہیئت سے ہے اور ہیئت اٹل نہیں۔ لباس کیا، ہیئت کو اگر کھال بھی مان لیں تو اس پر موسم کے تغیرات کا اثر ضرور نمایاں ہوگا۔ اس لئے ہیئت کے بل پر کوئی فن کار اپنے دوام کا تیقن نہیں کر سکتا۔ اواخر انیسویں صدی کے انگلستان کا شاعر و ناقد میتھو آرنلڈ اگر مذہب کا مستقبل شاعری کی ہیئت میں محفوظ سمجھتا ہے تو یہ بس ایک عجیب خوش فہمی ہی ہے۔ ع

"دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے"

عہد حاضر میں ڈیڑھ دو سو سال قبل کے میر تقی میر کی مربیانہ مقبولیت بعض شعرار کے جزوی استعمال کے باوجود، موصوف کی خاص فنی ہیئت کے باعث نہیں۔ دراصل یہ نوجوانوں کے شعور کا احساسِ بے چارگی اور ضمیر کی افسردگی (میر کی شخصیت کا کم از کم ایک پہلو) ہے جو میر کی شکستہ روح میں اپنا عکس دیکھ کے اس پر فدا ہے۔ اس واقع سے قطع نظر، ہر وجود جسم و روح سے مرکّب ہے۔ جسم کا فانی ہونا نگاہوں کے سامنے ہے۔ روح کی بقائے دوام کا قائل انسانوں کا بہت بڑا طبقہ ہے۔ ان حقائق سے بآسانی سمجھ میں آتا ہے کہ فن کے وجود کا تعیّن تو ضرور ہیئت ہی میں ممکن ہے اور اس کی ہستی کے تمام لوازم خالص فنی اصولوں سے ہی مشخص کئے جا سکتے ہیں۔ لیکن محض ہستی سے بڑھ کر جب ترقی، تحفظ اور عظمت کا مسئلہ لازماً درپیش ہوتا ہے تو فکر کے سوا دوسرا کوئی حل نظر نہیں آتا۔ فن کے ہیئتی جسم کے اندر یہ فکر کی روح ہی ہے جو اس کی عظمت کو معین کرتی ہے۔ اس لئے کہ فی الواقع یہی روح فن کی معنویت کی ضامن ہے۔ ورنہ آڑی ترچھی لکیریں بنانے کو بھی فن کہا جا سکتا تھا۔ چنانچہ کہنا چاہئے کہ فکر ہی فن کی محرک ہے۔ یہاں تک کہ وہی اس کا سانچہ مرتب کرتی ہے۔ کیونکہ یہ سانچہ دراصل فن کا نہیں فکر کا قالب ہے۔ فن کار بہر حال کسی خیال کا ابلاغ چاہتا ہے اور قدرتی طور پر خیال کی خصوصیت ہی اپنی منفرد فنی ہیئت کی نقش گر ہوتی ہے۔ ورنہ مختلف فن کاروں یا ایک ہی فن کار کے متعدد فنی نمونوں میں ضروری تمیز ممکن نہیں ہوتی۔

اقبال کے فن کی خصوصیت کو سمجھنے کے لئے فکر و فن کے متعلق اوپر

کیے گئے اشاروں کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ یہاں اقبال کے نظریۂ فن سے بحث مقصود نہیں۔ وہ بڑی حد تک معروف ہے۔ اتنا کہنا کافی ہوگا کہ اقبال کا فن، دوسرے سچے اور بڑے فن کاروں کی طرح، فکر سے الگ کوئی چیز نہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ اقبال فن کی ہیئتی خصوصیت کو نہیں مانتے یا انھوں نے محض اپنے افکار کی تبلیغ کے لیے فن کو صرف آلۂ کار کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو یہ آلۂ کار شاعری ہی کیوں؟ "الٰہیات اسلامیہ کی تشکیل جدید" کی طرح چند اور خطبات کافی ہوتے۔ اقبال، ابوالکلام آزاد اور ابوالاعلیٰ مودودی کی طرح مؤثر نثر لکھنے پر قادر تھے! دراصل، اس معاملے میں اقبال کے اپنے شاعرانہ یا "مفکرانہ" بیانات نے بھی غلط فہمیوں کا موقع دیا ہے لیکن غلط فہمی کے اصل ذمہ دار وہ تنقیدی مبصر ہیں جو اقبال سے تو فن کا مطالبہ کرتے ہیں۔ مگر خود اقبال کے فن پر تبصرہ ان کی فنی تخلیقات کی روشنی میں کرنے کی بجائے نظریۂ فن کے متعلق ان کے بیانات پر انحصار کر کے کرتے ہیں۔ ہمارے ادب میں یہ ایک طرفہ تماشا ہے۔ غالب اگر ہستی کے فریب کو "ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے" قرار دیں تو بھی غالب کو کشمکشِ حیات سے نبرد آزما ایک زبردست رجائی شاعر ثابت کیا جائے۔ لیکن اگر اقبال اسی طرح ترنگ میں آ کر، وہ بھی ایک خاص معنی میں "مری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ" پکار اٹھیں تو فرض کر لیا جائے کہ اقبال کا مطمح نظر فن کاری نہیں۔

بلاشبہ اقبال فن برائے فن کے حامیوں میں نہیں۔ فن ان کا مقصد بھی نہیں، وسیلہ ہے۔ وہ ہر عظیم فن کار کی طرح "در ائے شاعری چیزے دگر"

کے طالب ہیں۔ وہ مشرق کے لئے "شعاع امید" بننا چاہتے ہیں لیکن دلمائے فن یہ فکری مقصد شاعر کی شخصیت سے متعلق ہے اور اس کے فن کا پس منظر ہے۔ بجائے خود ظاہر ہے، فن تو نہیں۔ یہ مقصد شاعر کے شعور میں جاگزین ہے۔ شاعر اسی کی تحریک سے تخلیق کی طرف مائل بھی ہوتا ہے۔ لیکن بہرحال، یہ مقصد کہنے کی ضرورت نہیں، خود تو تخلیق کا عمل نہیں بن جاتا۔ فن کا فکری مفہوم ایک چیز ہے اور اس کا تخلیقی شغل بالکل دوسری چیز۔ اگرچہ شک نہیں کہ دونوں کے درمیان گہرا ربط اور تاثیر و تاثر کا تعاون ہے۔ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ لمحۂ تخلیق ہی میں من و تو کا کوئی فرق نہ رہ جائے ۔۔۔ یہی جذبِ کامل فن کا کمال ہے۔ لیکن فی الواقع دونوں کی جداگانہ نوعیت سے انکار معقول نہیں۔ فن کے اندر فن کار کی شخصیت کے فنا ہوجانے کے عنوان سے تخلیقِ شعر کے متعلق جدید ترین نظریے کا صحیح مفہوم یہی ہے۔ ادب کے معروضی نقطۂ نظر کی اصل معنویت اور اہمیت یہی ہے۔ فن اور فن کار دو علیحدہ وجود ہیں۔ فن کار کا ذہن اور کردار کچھ بھی ہوسکتا ہے۔ ایک سماج میں رہتے ہوئے وہ قدرتی طور پر ذمہ داریوں اور نظریوں کا حامل ہوگا، دوسرے افراد سے بڑھ کر ہوگا۔ اس لئے کہ اس کا تعلق ذہنی طبقے سے ہے۔ لیکن جب وہ اپنی ذمہ داریوں اور نظریوں کا اظہار کسی فنی ہیئت میں کرنا چاہے گا تو لازماً اسے اس ہیئت کے تقاضوں کی تعمیل کرنی ہوگی۔ اس مقام پر فکر اور فن کے تقاضوں کے درمیان ابتدائی آویزش منصور ہے۔ اس کے بعد تخلیقی عمل کے دوران، انتہا تک پہنچتے ہوئے، مواد اور ہیئت کے درمیان معنوی

آمیزش جتنی کامل ہوگی، فنی تخلیق اتنی ہی کامیاب ہوگی۔ اقبالؔ کی شاعرانہ کامیابی اپنے فکر و فن کے درمیان اسی آمیزش کا حصول ہے۔

اقبالؔ فن کی شکل میں کچھ کہنا چاہتے ہیں۔ زمانہ، زندگی اور انسان کے متعلق ان کے پاس کہنے کی کچھ باتیں ہیں، ایسی باتیں جنھیں وہ بہت اہم سمجھتے ہیں۔ لیکن ان باتوں کے کہہ ڈالنے پر جس چیز نے انھیں مائل کیا وہ دراصل خود یہ باتیں نہیں، بلکہ ایک خاص جذبہ ہے جو کہنے کی ان باتوں کا بھی باعث ہے۔ یعنی شاعر کے مواد اور ہیئت، فکر اور فن سے بھی بالا ایک چیزے دگر ہے جو بیک وقت اقبالؔ کے موضوع اور اسلوب دونوں کی خالق ہے۔ اس چیزے دگر کو اقبالؔ نے بہت سے دوسرے الفاظ (دل و نظر، نگاہ، عشق، خودی وغیرہ) کے علاوہ ایک نہایت معنی خیز فقرہ "خونِ جگر" سے تعبیر کیا ہے۔ چنانچہ اقبالؔ کا اصل فنی (نیز فکری) نصب العین یہی دل کی رمز، سینے میں نفس اور قلب و نظر کی پاکی ہے۔ فنی اعتبار سے اس نصب العین کی اہمیت یہ ہے کہ فکر و فن دونوں کا مشترک سرچشمہ ہے۔ یہاں مواد اور ہیئت کی کشمکش خود بخود ختم ہو جاتی ہے۔ اس سے بھی بڑھ کر، فنکار کی شخصیت اور اس کے فنی عمل میں جو فاصلہ ہے اور جس کو کم یا گم کرنے کے لئے جد و جہد کرنی پڑتی ہے وہ یہاں از خود دور ہو جاتا ہے۔ اس لئے کہ اس نصب العین کے مطابق مواد اور ہیئت، فنکار اور فن اپنی جداگانہ کثافتوں سے ماورا ایک لطیف تر جذبے کے نظام کشش سے وابستہ ہو جاتے ہیں۔ ایسی صورت میں دو عاملوں کے درمیان

وہ ربطِ باہم اور جذب کامل پیدا ہو جاتا ہے جس کے کیمیائی اثر کے تحت ایک نغمۂ تخلیق بالکل فطری ہم آہنگی کے ساتھ ابھرتا ہے۔

اس مرحلے پر یہ واضح کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ زمانہ کے ٹھوس حقائق سے پنجہ فگن ہونے کے باوصف اقبال کا اندازِ نظر ماورائی اور مابعد الطبیعی ہے۔ دراصل یہی بنیادی ماورائیت ہے جو فلسفہ وفن اور مذہب وسیاست کی تمام سنگینیوں کے درمیان اقبال کے اس نازک شاعرانہ مزاج کی ضامن ہے، جس کو گفتگوئے عام میں رجحان کی تلمیذی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ حقائق کی معرفت کا سرمایہ اقبال کو ایک ماورائی "ذریعۂ علم" وجدان کے ذریعہ ملا۔ اقبال کی مخصوص پردہ کشائی بصیرت منطق اور تعقل کا عطیہ نہیں، عرفان کا فیض ہے۔ اسی لئے وہ فکر و تخیل کی بجائے سوزِ جگر پر زور دیتے ہیں۔ یہی وہ قلندری ہے جس پر اقبال کو ناز ہے یہی سبب ہے کہ رعنائی اور نغمگی کی متغزلانہ کیفیت ہمیشہ ان کے ذہن پر طاری رہی۔ اقبال کا یہ شاعرانہ کردار اپنے مقصد کے ساتھ ان کے گہرے خلوص اور اس شدید جوش کا نتیجہ ہے، جو اس خلوص سے پیدا ہوا ہے۔ اس ذہنی کیفیت نے وہ مستی و سرشاری پیدا کی ہے، جس کے قدرتی مظاہر تخلیق اور ترنم ہیں۔ اقبال کا شعور ایک آتشیں بھٹی ہے جس میں پک کر خیالات اپنی تمام تابانی اور رنگینی کے ساتھ پگھلے ہوئے سونے کی طرح سیّال ہو جاتے ہیں۔ یہی زریں سیلاب کلامِ اقبال کی وجد آفریں کیفیت کا ذمہ دار ہے۔

ہے کہ اقبال کا فن ریاض سے بے نیاز ہے، اس کی بجائے یہ کہنا چاہئے کہ اقبال نے جتنی علمی و فکری جانکاہی کی، دنیا کے شاید ہی کسی فن کار سے بر آئی ہو۔ ان کی آمد ہزار "آورد" کی جلا سے صورت پذیر ہوئی ہے۔ بے ساختگی کا جوہر علومِ مشرق و مغرب کے تمام ساز و سامان سے آراستہ ہے۔ علم بلاغت کی اصطلاح میں مسلسل "ذہنی تربیت سے پیدا ہو جانے والا ایک 'ملکہ' ہے جو شاعر کے شعور میں راسخ ہو گیا ہے لیکن اس کا بھی یہ مطلب نہیں کہ اقبال شاعری کے کوئی 'استاد' ہیں یا دوسرے لفظوں میں متشاعر ہیں، جن کا فن ذہنی ورزش کا رہین منت ہے۔ درحقیقت اقبال کی شاعری میں آمد اور آورد، فطرت اور صنعت کا ایسا کامل امتزاج ہے جس کے عناصر ترکیبی کا تجزیہ ممکن نہیں۔ اسی واقع کی طرف اقبال کا وہ جواب اشارہ کرتا ہے جو انھوں نے اس سوال پہ دیا تھا کہ ان کے کلام میں علم عروض کی کیا حیثیت ہے۔ جواب یوں ہے کہ وہ عروض کی تمام تفصیلات اور باریکیوں سے واقف ہیں۔ لیکن اس کے باوجود شعر گوئی میں اس واقفیت سے کوئی کام نہیں لیتے۔

مواد اور ہیئت کی کشاکش بہت پرانی ہے۔ ان ہیئت پرستوں سے تو کوئی بحث نہیں جو فنی عمل کے سوا کسی دوسری قدر کے قائل نہیں۔ فن بہر حال دیوانگی نہیں، نہ شیریں، نہ تلخ۔ مواد اور ہیئت کے متعلق موزوں ترین، جو تازہ ترین بھی ہے، نظریہ یہ ہے کہ دونوں فطری طور پر ایک دوسرے سے اس طرح مربوط ہیں کہ ہر مواد اپنی ہیئت آپ بروئے کار لاتا ہے۔ عملاً یہ دونوں ایک دوسرے سے جدا اور تقسیم نہیں کیے

جا سکتے۔ ہر خیال فن کار کے ذہن میں اُبھرنے کے ساتھ ہی اپنے لباس خود کے تار بننے لگتا ہے۔ یہاں تک کہ جب خیال مکمل ہو جاتا ہے تو اس کی ہیئت کا اظہار بھی پورا ہو جاتا ہے ——— بلاشبہہ مواد اور ہیئت کا یہ ترکیبی عمل تخلیق خود بخود لاشعوری طور پر نہیں ہو جاتا۔ اس کے ارتقا میں شعور کی تربیت ناگزیر ہے۔ مقصد اور کوشش کو فن کے عمل میں اتنا ہی دخل ہے جتنا دنیا کے دوسرے انسانی اعمال میں۔

یہ حقیقت ناقابلِ تردید معلوم ہوتی ہے کہ مواد کی نوعیت ہی ہیئت کے نقوش، رنگ اور آہنگ کو معین کرتی ہے۔ کلامِ اقبال کا فنی مطالعہ اسی نقطۂ نظر سے کرنا درست ہوگا۔ اس مہم میں کامیابی کے لئے شرطِ اول یہ ہے کہ مختلف اصنافِ ادب کے متعلق ان تمام فرسودہ و بے جا تصورات کو چھوڑ دیا جائے جو مواد کو یکسر نظر انداز کر کے مختلف ادبی ہیئتوں کا علیحدہ مزاج معین کرتے ہیں۔ فن کار کے ذہن اور مزاج، فکر اور تخیل سے بالکل صرفِ نظر کرتے ہوئے محض فن پر انحصار کر کے ہیئتوں کو بجائے خود اس طرح خانوں میں تقسیم کرنا غیر معقول ہے۔ پھر اس مصنوعی تقسیم پر بے لچک اصرار جمود اور فرسودگی کا باعث ہے۔ سب سے بڑی خرابی یہ کہ اس طرح فکر اور فن کے درمیان ایسی تفریق پیدا ہو جاتی ہے کہ ادبی تخلیق میں ان دونوں عناصر کا ضروری ربط و جذب ممکن نہیں رہ جاتا۔

اس مرحلے پر یہ سوال از خود اٹھتا ہے کہ آخر فن کا معیار کیا ہے ——— حُسن کی تخلیق یا ہیئت کی ترکیب؟ یہ فن و ادب کا سب سے اہم سوال ہے۔ اسی کے جواب پر فن کی مخصوص قدر بلکہ اس کی ہستی اور اس کا

کردار سبھی کچھ منحصر ہے۔ جو لوگ ہیئت کی ترکیب کو فن کا معیار قرار دینا چاہتے ہیں، انھوں نے شاید اس مسئلے پر سوچنے کی زحمت گوارا نہیں کی ہے۔ کوئی بوالفضول ہی سوچ بچار کے بعد اس نتیجے پر پہنچے گا کہ صرف اپنے خیال کو ایک بندھی ٹکی شکل میں ظاہر کر دینا کافی ہے، خواہ اس کا اثر کچھ ہو۔ بہر حال کسی نہ کسی ڈھنگ سے اس حقیقت کو ماننا ہی پڑے گا کہ فنی اظہار کا مفہوم ہی ہے تخلیقِ حسن۔ ہر صحیح المعنی فنی تخلیق کا اثر ہوگا، تناسب اور موزونیت کا احساس۔ اس لئے کہ بنیادی طور پر فنی شغل نتیجہ ہی ہے انسان کی جمالیاتی حِس کا۔ اگر کسی فن سے اس بنیادی احساسِ جمال کی تسکین نہیں ہو پاتی تو اس کا فن ہونا مشکوک ہی نہیں، موہوم ہے۔ ہیئت بجائے خود کسی طرح اس احساسِ جمال کی خالق نہیں ہو سکتی، تا وقتیکہ اس میں فن کار کا حسنِ طبیعت (اور سوزِ دروں) شامل نہ ہو۔

یہ معلوم ہو جانے کے بعد کہ فن کا معیار صرف تخلیقِ حُسن ہے، کوئی دوسری چیز نہیں — دیکھنا چاہیے کہ اقبالؔ کا فن کہاں تک اس حُسن آفرینی میں کامیاب ہوا ہے۔ اس مقصد کے لئے حسن کی تعریف و تشریح جیسے دقیق فلسفیانہ مباحث میں پڑنے کی قطعی ضرورت نہیں۔ یہ جاننا کافی ہوگا کہ اقبالؔ کے اشعار پڑھ کر ہمارے ذہن میں کیا تاثر ہوتا ہے؟ حقائق کی گراں باری کا احساس یا حقائق کے بوجھ میں ایک لطیف سبکی کا نشاط انگیز احساس! کائنات اور حیات کے ظاہری انتشار کے زیرِ سطح ایک حسین ربط کا احساس، مظاہر کے بے ڈھنگے پن میں ایک جمیل تناسب کا احساس، مسائل کی جھنجھناہٹ میں اقدار کے واضح نغمے کا

احساس!

اقبال کے اشعار میں احساسِ جمال کے یہ سارے پہلو مل جاتے ہیں۔ احساسِ جمال کی جو تشریح متعدد مترادفات سے میں نے ابھی کی ہے اس سلسلے میں اس کو مدنظر رکھنا ضروری ہے۔ اس لئے کہ جمال محض اس روایتی نرمی کا نام نہیں جو عام طور پر جلال کی گرمی سے ممیز کی جاتی ہے۔ پورے مفہوم کے اعتبار سے جلال بھی جمال کا ایک پہلو ہے۔ کیوں کہ جمال سے جو تاثیر مقصود ہے اس کی تخلیق میں جلال کا عنصر بھی ناگزیر طور پر شامل ہے۔ اصل بات وہی ہے، موزونیت اور انبساط۔ یہ تاثر لفظوں کی جس ترکیب سے پیدا ہو جائے فنِ شاعری کے لئے وہ قدرِ جمال ہے۔ نرم الفاظ اور سبک ترکیبوں کا استعمال کوئی شرط نہیں۔ اصل چیز وہ آہنگ ہے جو الفاظ و تراکیب کی ایک خاص بندش سے پیدا ہوتا ہے۔ الفاظ بجائے خود کتنے ہی درشت ہوں اور ترکیبیں کتنی ہی ثقیل، اگر ان کو تناسب اور چستی کے ساتھ برتا گیا ہے تو اس توازن اور روانی کا پیدا ہو جانا یقینی ہے، جس کو شعر کی نغمگی سے تعبیر کیا جاتا ہے (نغمگی کا وہ نشاط آفریں احساس جو محض قافیہ و ردیف سے بروئے کار نہیں آتا) اور موسیقی کا آہنگ صرف دھیما نہیں ہوتا، اونچا بھی ہوتا ہے۔ سُر مدھم بھی ہوتے ہیں اور زوردار بھی اور دونوں ہی سُروں سے ترنم اور حُسن کی تخلیق ہوتی ہے۔ اصل جوہر ایک دل کشا صدا ہے ؎

نہ زباں کوئی غزل کی نہ زباں سے باخبر میں
کوئی دل کشا صدا ہو، عجمی ہو یا کہ تازی

اُردو شاعری میں اقبالؔ کے تازہ فن پر گفتگو کرنے کے لیے سب سے پہلا اور ضروری کام ہیئت اور حُسن کے متعلق ہمیں اپنے ذہن کی تجدید کرنی تھی۔ جب تک ہمارے فرسودہ و زنگ خوردہ ذہن پر جِلا نہیں ہو جاتی، کلامِ اقبال کی ندرت و رعنائی سے صحیح طور پر محظوظ ہونا ہمارے لیے ممکن نہیں۔ (حیرت ہے کہ مغربی تخیل نے، اس معاملے میں، ہمارے ذہن کو روشن کرنے کی بجائے اس پر تاریکی کے کچھ اور پردے ڈال دیئے ہیں) اقبالؔ کے فن سے متعلق اوپر کی گئی نظری بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ فن کے بنیادی عناصر — ہیئت اور حُسن — فی الواقع ایسی قدریں ہیں جن کی شکل اور اثر تغیر پذیر اور متنوع ہیں۔ فن کار کا سوزِ دروں اس کے حُسنِ طبیعت کے مظاہر کو معیّن کرتا ہے۔ اس لیے کہ نالہ پابندِ نے نہیں ہے، نے پابندِ نالہ ہے۔ شاعری کی مختلف اصناف کی جو الگ الگ آوازیں ہم نے مقرر کر رکھی ہیں، وہ بجائے خود اہم اور اٹل نہیں۔ رنگ اور آہنگ قصیدے میں شوکت کا پابند ہے، نہ غزل میں لطافت کا۔ شاعری کا سرچشمہ سوز اور گداز ہے اور تاثر نغمگی اور رعنائی۔ سوز اور گداز کا جو رنگ ہوگا، نغمگی اور رعنائی کا آہنگ اسی کے مطابق ہوگا۔ اصل قابلِ اعتبار چیز شاعری کی صدا میں دل کشائی ہے۔ یہ صدا جیسی بھی ہو، عربی یا عجمی۔

اقبالؔ کا نظامِ فن، ہر عظیم اور جدید فن کار کی طرح، مخصوص اور ممتاز ہے۔ شکسپیئر سے بھی زیادہ، دانتے اور گیٹے کی مانند اقبالؔ نے فن کی ایک مستقل کائنات تخلیق کی ہے۔ ان کی شاعری ایک الگ دنیا ہے اور اپنی

خاص فضا رکھتی ہے۔ اس دنیا میں بسنے والے الفاظ اپنا امتیازی رنگ و بو رکھتے ہیں۔ اقبال نے اُردو شاعری کی روایت سے بغاوت نہ کرتے ہوئے بھی اس میں ایک انقلاب برپا کیا ہے۔ ایجاد و اختراع اور اخذ و جذب کے ذریعے انھوں نے عرب اور عجم، مشرق اور مغرب کی طنابیں کھینچ کر ملا دی ہیں۔ جس طرح ان کی فکر عالمی ہے، لازمی طور پر فن بھی آفاقی ہے۔ آفاق کی اس وسعت کے علاوہ انفس (شعور) کی بیشمار گرہیں اور تہیں ہیں جن کے پیچ و خم کو منعکس کیا گیا ہے۔ گہرائی اور گیرائی کے اس منظر کا مقابلہ ماقبل اور مابعد کی اُردو، فارسی اور عربی شاعری سے تو فضول ہی ہے۔ اطالوی، جرمن، انگریزی شاعری میں بھی بہت جستجو کے بعد شاید دانتے، شیکسپیئر اور گیتے جیسی چند نظیریں مل جائیں، وہ بھی ادھوری۔

فکر اقبال کی مخصوص وسعت اور پیچیدگی کے مطابق ان کا نظامِ فن اپنے خاص نقوش اور رموز رکھتا ہے۔ اقبال نے مشاہدۂ حق کی گفتگو ضرور کی ہے، مگر بادہ و ساغر کے پردے میں — شاعر کے فنی احساس کی یہ دلیل قطعی ہے۔ چنانچہ کلامِ اقبال میں بادہ و ساغر کا ایک عظیم بالشان نظام ہے۔ تشبیہہ اور استعارے کے بغیر تو وہ بات ہی کم کرتے ہیں۔ ان کے شاعرانہ مزاج کی پختگی کا اندازہ اس واقعے سے بھی ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ الفاظ کی تازگی اور تراکیب کی خیال انگیز ندرت ہے۔ ان سب سے بڑھ کر، تخیل کو بیک وقت واضح اور رنگین کرنے والی تلمیحات کی فراوانی ہے۔ ان شاعرانہ صنعتوں کے برتنے میں اقبال کا کمال دوگونہ ہے۔

ایک طرف تو روایت کے دائرے میں انفرادیت کا یہ تعمیری عمل کہ نہایت چابک دستی سے قدیم روایات کے مفہوم میں توسیع کر دی۔ نری تبدیلی کے شور و شر کی بجائے خاموش ترقی کے عمل کو اختیار کر کے شاعری کے فنّی تسلسل کو قائم رکھا اور آگے بڑھایا۔ یہی اقبالؔ کے فن کی سب سے بڑی فتح ہے (اس فتح کے گُر کو ہمارے جدید شعرا ہنوز نہیں پا سکے)۔ دوسری جانب نئے فنی نقوش کا لطیف تعارف ہے۔ یہ جدتیں بھی مصنوعی طور پر عائد نہیں کی گئیں، بڑے فطری انداز میں نافذ کر دی گئیں۔ اجنبی نقوش کو مانوس بنانے کے لئے ضروری فن کارانہ تراش سے کام لیا گیا۔ یہی سبب ہے کہ اس انداز سے روشناس کئے گئے بہت سے اشارے آج مسلّم اور مقبول ہو چکے ہیں۔

اقبالؔ کی شاعری میں قدیم و جدید علوم و روایات کو برتا گیا ہے، کبھی موضوع اور کبھی علامت کے طور پر۔ گرچہ شاعر نے مسئلوں کے بجائے قدروں پر زور دیا ہے اور اپنے جذبے کی گرمی سے غیر متعلق آلودگیوں کو پگھلا کے فن کے زرِ خالص کو چمکایا ہے، پھر بھی معنی کی تہ داری چند دقتوں کو پیش کرتی ہے۔ اقبالؔ کا فن سادہ نہیں ہو سکتا۔ اس میں وہ تمام پیچیدگیاں حل ہو گئی ہیں جن سے عہدِ حاضر کا انسانی شعور دست و گریباں ہے۔ فکر کی ایسی پیچیدگیوں کو فن بنانے کے لئے شاعر کا سب سے بڑا سہارا علامت اور رمز و ایما ہے۔ جانی پہچانی حقیقتوں کو طریقِ تعبیر سے افسانہ بنا دینا — اقبالؔ کے فن کی اصل پرکاری یہی ہے۔ حقائق کی افسانہ طرازی کے لئے اقبالؔ نے تلمیحات کے ذریعہ علامتوں کا ایک پورا نظام

مرتب کیا ہے۔ اس نظام میں فرہاد و شیریں سے لے کر رومی و رازی تک موجود ہیں۔ اس معاملے میں اقبال کے ذہن کی ہمواری کا یہ عالم ہے کہ جہاں انھوں نے خود شخصیتوں کو بھی موضوع بنایا ہے، ان کے صرف انہی اوصاف کو اُجاگر کرتے ہیں جو اپنی مخصوص فکر کا اشاریہ بن سکتے ہیں، خواہ وہ ابلیس ہو یا لینن یا مسولینی۔ اس طرح، اقبال کے فن سے پورے طور پر لطف اندوز ہونے کے لئے ذہانت کے ساتھ کچھ علمیت کی بھی ضرورت ہے۔ کم از کم حوالوں کی مجمل معلومات ناگزیر ہیں۔

حوالوں اور علامتوں کی یہ فراوانی اقبال کی شاعری میں تمثیل کا کا زبردست فنی عنصر ابھارتی ہے۔ "جاوید نامہ" کی منظم تمثیل نگاری سے قطعِ نظر، فکری تخیل کی فنی تمثیل کے پُر زور داعیے نے شاعر سے متعدد دل چسپ مکالمے مرتب کرائے ہیں۔ پیر رومی، مرید ہندی، جبریل و ابلیس، خسرو شاعر وغیرہ کے علاوہ حیوانات و تخیلات کی ہم گفتاری۔ تلمیحوں کے تمثیلی انداز پر تو پورا نظامِ فن ہی قائم ہے۔ یہی سبب ہے کہ تمثیلی تصویریت کا احساس بھی جگہ جگہ اشعار میں ہوتا ہے۔ اصل گُر یہ ہے کہ شاعر سامنے کے بے کیف حقائق کو دورِ دراز کے داستانی واقعات سے نسبت دے کر رنگین بنا دیتا ہے۔ جو بات کتابوں اور اخباروں میں سادہ و بے رنگ نظر آتی ہے، شعر کے اشاراتی قالب میں ڈھلتے ہی پُر کیف و دل آویز محسوس ہونے لگتی ہے۔

شعرِ اقبال کا یہ طلسماتِ حقائق صرف افسانے پر استوار نہیں۔ اس کی دل کشی میں افسوں کا بھی بہت کچھ دخل ہے۔ یہ افسوں اس غنائیت کا

پروردہ ہے، جو کلام اقبال پر محیط ہے معلوم نہیں اقبال کو موسیقی سے کہاں تک واقفیت تھی۔ بہر حال بعض واقف کاروں کا یہ بیان حقیقت افروز ہے کہ اقبال کا کوئی کلام شاید ہی ایسا ہو جسے موسیقی کی کسی دھن پر گایا نہ جا سکے۔ یہ تو متصور نہیں کہ شاعر نے ہر شعر موسیقی کے کسی راگ کو سامنے رکھ کر کہا ہو۔ اس واقعے سے یہ نکتہ ضرور دریافت ہوتا ہے کہ اقبال کا مزاج فن کی نغمگی میں اس درجہ رچ گیا تھا کہ زبان سے کلام محض موزوں و مقفیٰ نہیں، مترنم بھی نکلتا تھا۔ اس ترنم آفرینی میں کچھ حصہ تو ضرور روایتی ردیف اور قافیے کا ہے۔ لیکن فن کی نشاط انگیزی کا یہ معاملہ ترنم تک محدود نہیں۔ شعر کی اصل روح ولولہ ہے، ایک قسم کا والہانہ پن جو قاری کو مسحور کر دیتا ہے۔ ولولے کا یہ سحر جذباتیت اور لفظی و صنعتی رعایتوں کی پیداوار نہیں۔ یہ دراصل قلب کے گداز اور جگر کے اس سوز کی لرزش ہے جس کو اقبال نے "سوز دروں" سے تعبیر کیا ہے۔ یہ وہ سرمستی ہے جو فکر، تخیل اور وجدان کے جذب کامل سے پھوٹتی ہے۔ حقائق کے گہرے عرفان سے طبیعت میں جو سرجوش آتا ہے، اس کا وجد و حال ایک قسم کے رقص کا تقاضا کرتا ہے۔ تھرتھراہٹ سے تھرکنے تک زیادہ فاصلہ نہیں۔ شعر اقبال کی مسلسل غنائی حرکت ان کے اسی ذہنی ولولے کی (زلزلے کی نہیں) غماز ہے۔ کلام اقبال میں ولولے کی اس مترنم فنی کیفیت کو شاعری کے الفاظ میں یوں سمجھیے ع

شعر گویا روح موسیقی ہے، رقص اس کا بدن

اقبال کی شاعری میں محاورے کا پیچ و خم نہیں، روزمرہ کا چٹخارا نہیں

وہ داغ کے شاگرد ہوتے ہوئے بھی غالب کے جوہر کے امین ہیں۔
لیکن ہم جانتے ہیں کہ محاورہ اور روزمرہ شاعری کا جوہر نہیں۔ شعر کی روح نغماتی آہنگ ہے۔ فن کا معیار وہ انبساط اور نشاط ہے، جو حسن کی موزونیت (یا نغماتی ہم آہنگی) سے پیدا ہوتا ہے۔ قاری کا ذہن جب اپنے اندر لطافت اور رفعت کا احساس کرتا ہے، تو ہم سمجھتے ہیں کہ اس کا وجدان فن سے اثر پذیر ہوا ہے۔ اقبال کی شاعری اسی موزوں آہنگ کی مخلوق اور خالق ہے۔ تحیر خیز، مسرت، نزاکت اور بلند پروازی کا احساس وہ اپنے مخصوص لحن سے بروئے کار لائی ہے۔ شعر کا یہی اندرونی راگ ہے جس سے اقبال کے فن کا تار و پود تیار ہوتا ہے۔ یہ شاعری کی تین آوازوں میں ایک آواز نہیں، بلکہ شاعری کی اصلی اور کلی آواز ہے جو شعر کی دلکشی اور دل کشائی دونوں کی ذمہ دار ہے۔ اس کو آواز کے روایتی لفظ سے تعبیر کرنا بھی موزوں نہیں۔ یہ دراصل احساس اور اظہار کا ایک خاص کیف ہے جو شعر کے تخلیقی ولولے کا ضامن ہے۔

بیک وقت دانائی اور نغمگی کا یہ امتزاج اقبال کے فن کارانہ شعور کی طرفگی کا اشاریہ ہے، جس نے رومی کی فکریت اور حافظ کی فنیت کو اس پختگی کے ساتھ ترتیب دے کر دنیائے ادب میں ایک تجربے کی تخلیق کی ہے۔ عجم کے حسن طبیعت میں عرب کے سوز دروں کی یہ دلکشا صدا رومی و حافظ پر تو انفرادی و مجموعی دونوں اعتبار سے اضافہ ہے ہی، یورپ کے دانتے اور گیٹے کی آوازیں بھی اس صدا کی حریف ہو سکتی ہیں، مجھے اس میں شک ہے۔ کائنات، حیات اور انسان کے متعلق بلند حقائق کو استعارے

اور آہنگ میں ممثل کرکے اقبال نے جس شاعرانہ کمال کا اظہار کیا ہے اس پر تنقید کے لئے بس یہ مقدس مقولہ ہی کافی ہو سکتا ہے:۔

اِنَّ من الشعرِ لحکمۃ و اِنَّ من البیان لسحراً

(شعر میں حکمت اور بیان میں جادو ہے)

اقبال کے فنّی کارنامے پر اس تبصرے سے یہ تاثر دینا مقصود نہیں کہ "وید مقدس اور دیوان غالب" کی طرح کلام اقبال بھی کوئی الہامی تخلیق ہے۔ (گرچہ اس اظہار میں مجھے تامل نہیں کہ اُردو میں اگر کوئی الہامی تخلیق ہو سکتی تو کلام اقبال ہی ہوتا، دیوان غالب نہیں۔ فکر اور فن دونوں ہی اعتبار سے) یہ بہر حال ایک شاعر کا کلام ہے۔ اس میں سحر ہو سکتا ہے، اور ہے۔ لیکن یہ کوئی معجزہ نہیں۔ اسی لئے انسانی حد تک انتہائی ہمواری کے باوصف، اس میں کچھ نشیب بھی پائے جاتے ہیں۔ فکر اور فن کی عام پیوستگی کے باوجود، بعض اشعار، ظاہرا ہیئت کے اعتبار سے محض فکر منظوم ہو کر رہ گئے ہیں۔ گرچہ پھر بھی ان میں شعریت کی بنیادی صفت نغمگی کا سراغ ملتا ہے۔ بہر حال ایسے اشعار فنی کمال کو نہیں پہنچے۔ دراصل، ان اشعار میں خیال عملِ تخلیق کی انتہا تک پہنچے بغیر بیچ ہی میں نوکِ قلم پر آگیا ہے۔ اس لئے شاعر کے شخصی مزاج کا آہنگ تو اس میں آگیا ہے، مگر فنی تربیت کا تمثیلی رنگ نہیں آ پایا۔ خصوصیت کے ساتھ 'ضرب کلیم'، کے چند قطعات یا چھوٹی نظمیں اس زد میں آتی ہیں۔

لیکن قطعیت کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ یہ خامیاں پختگی کے ایک عظیم کلیے کی حقیر مستثنیات ہیں اور اقبال کے آئینۂ فن کے لئے زیادہ سے زیادہ زنگار مہیا کرتی ہیں۔ فارسی کے عظیم فنی کارناموں (جاوید نامہ، پیام مشرق، زبور عجم) سے اگر ہم قطع نظر بھی کر لیں تو صرف اردو میں تین چوتھائی بانگ درا، پورا بال جبریل، نصف ضرب کلیم اور ایک چوتھائی ارمغان حجاز ہمارے اس دعوے کے لئے وافر ثبوت ہیں کہ اقبال کا فن وصف و مقدار دونوں اعتبار سے، جہانِ شاعری میں ایک عدیم المثال کارنامہ ہے۔ اس کی فتوحات قدیم و جدید، مشرق و مغرب کی سرحدوں سے گذر جاتی ہیں۔

ہمارے کچھ ناقد صدائے اقبال کی 'گرج' اور 'کڑک' سے خائف ہیں۔ یہ خوف ایک تو موہوم ہے دوسرے ان ناقدین کی اپنی نفسیاتی الجھن کو آشکار کرتا ہے۔ اقبال کی آواز میں زور اور گونج ضرور ہے۔ سوال اٹھتا ہے "کیا نغمہ صرف میگھ ملہار کے دھیمے سُر کا نام ہے" یا دیپک راگ کی آتش ناکی بھی سنگیت کا عروج ہے؟ اصل قابل لحاظ عنصر تو آہنگ کی ہمواری ہے۔ پھر جاننا چاہیے کہ اشعارِ اقبال کی حرکت محض سیلِ تندرو نہیں، جوئے نغمہ خواں بھی ہے۔ الگ الگ بھی اور ساتھ ساتھ بھی۔ یہ ضرور ہے کہ بیشتر اقبال کا نغمہ خواب انگیز نہیں۔ اس کی تاثیر بیدار کن اور حسّی ہے۔ کچھ لوگوں کے کمزور دل اگر اس پُر قوت آواز کی گونج سے لرز جاتے ہوں تو انھیں کم از کم اپنی ایمان داری ضرور ہی برتنی چاہیئے کہ اپنی اس شخصی الجھن سے تنقید کی غیر جانبداری کو ملوث نہ کریں۔

کچھ دوسری قماش کے نقّاد اقبالؔ کے رنگ کی شوخی سے بھڑکتے ہیں۔ موہوم و مجہول لطافت کے یہ پرستار شوکت کے قدرداں نہیں۔ یہ حضرات فن کو دھندلکے میں لپیٹے رہنا چاہتے ہیں، چمک سے آشنا نہیں ہونے دیتے۔ حالانکہ فن کی بنیادوں میں جس چیز کا نام رعنائی ہے وہ تجلی سے بے نیاز نہیں ہو سکتی۔ اس کے علاوہ صحیح قسم کی لطافت اور شوکت کی قدریں ایک دوسرے سے جدا نہیں ہو سکتیں۔ چاندنی اور صبح کی روشنی میں صرف لطافت نہیں، شوکت بھی اتنی ہی ہے۔ شوکت کا اصل جوہر روشنی اور چمک ہے اور یہی عنصر کلامِ اقبال کا امتیازی رنگ ہے۔ شعرِ اقبال کے بلند آہنگ اور درخشاں رنگ پر بعض ناقد خطابت کا الزام چسپاں کرتے ہیں۔ سوال ہے، کیا فن خطابت (Rhetoric) سے بے نیاز ہے؟ فن اور خطابت میں کوئی بنیادی تضاد نہیں۔ اصلاً خطابت کا مفہوم تدریس (Lecturing) نہیں بلکہ نقوشِ کلام (Figurs of Speech) ہے یعنی اظہارِ خیال کے ادبی اسلوب۔ ان اسالیب میں استعارہ و کنایہ وغیرہ فنی طریقے شامل ہیں۔ یعنی خطابت دراصل حُسنِ کلام کی ضامن ہے۔ اسی سے وابستہ موقعِ گفتگو کی موزونی بھی ہے۔ یعنی موضوع اور مقام کے اعتبار سے لہجے کا تناسب۔

صحیح قسم کی خطابت کے اسی وصف کا مظہر اقبالؔ کے اسلوب کا تنوع ہے۔ "درشتی و نرمی بہم در بہ است" — محض اخلاقی اصول نہیں، فن کا معیار بھی ہے۔ موضوع کی فضا اور مقام کی خاصیت کے لحاظ سے حرکت میں سستی و تندی اور آواز میں نرمی و گرمی خالص فنی مظاہر ہیں۔ بڑی نظموں میں ساقی

اور مسجدِ قرطبہ ایک دوسری کی متقابل لیکن اپنی اپنی جگہ متنا سب ہیں۔ چھوٹی نظموں میں 'سیل تحدرو' کی آئینہ دار تو بے شمار نظمیں ہیں۔ بوڑھے نغمہ خواں کی سبک روی ایک آرزو' ایک شام' کنار راوی' عبدالرحمٰن اوّل کا بویا ہوا کھجور کا درخت وغیرہ میں دیکھی جا سکتی ہے۔

بعض اوقات اقبال کے فن کے سلسلے میں فصاحت اور بلاغت کے درمیان تقسیم بھی کی جاتی ہے اور بڑی معصومیت سے اول عنصر کا انکار کر کے صرف دوسرے کے اقرار پر اکتفا کیا جاتا ہے۔ یہ وہی جہالت ہے جو عرصہ دراز تک' اور شاید اب تک' غالب اور ذوق کے موازنے میں سرزد ہوتی رہی ہے۔ ذوق ہمہ فصاحت اور غالب محض بلاغت۔ لفظ و معنی کی یہ مصنوعی تقسیم سراسر مغالطے پر مبنی ہے۔ یہ دراصل مواد اور ہیئت کی وہی فرسودہ و بیجا تفریق ہے۔ حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ فصاحت کا کوئی مطلب بلاغت کے بغیر متعین نہیں ہوتا اور نہ فصاحت کے بغیر بلاغت کا کوئی مفہوم باقی رہتا ہے۔ فن کی وہ شائستگی کیا جس میں فکر کا نکھار نہیں اور فکر کی وہ بلندی کیا جس میں فن کی شادابی نہیں۔ اقبال کے معاملے میں فن کی فصاحت کو فکر کی بلاغت سے جدا کرنے کی یہ گمرہی خاص کر اس غلط تنقیدی رویے کا نتیجہ ہے کہ راست فن کو مدنظر رکھنے کی بجائے نظریۂ فن پر انحصار کیا گیا۔ اقبال نے کہا اور ناقدوں نے مان لیا کہ حسنِ معنی کو مشاطگی کی ضرورت نہیں۔ حالانکہ اپنے مقصدی بیان کے برخلاف اقبال کی فنی مشاطگی کا عالم یہ ہے کہ خدمتِ اردو کا پیش پا افتادہ تصور بھی ان کے ذہن میں اس طمطراق کے ساتھ صورت پذیر ہوتا ہے ؎

شمع یہ سودائیِ دل سوزیِ پروانہ ہے
گیسوئے اُردو ابھی منت پذیرِ شانہ ہے

غالب سے بھی زیادہ اقبال کا فنی امتیاز ایک بلیغ فصاحت یا ایک فصیح بلاغت ہے۔ اس لئے کہ بلاغت کا مطلب ہے خیال کو اس کی تمام جزئیات و تناسبات کے ساتھ بھرپور ادا کر دینا۔ اس طرح کہ خیال معنی خیز، رعنا اور پرکار ہو جائے۔ اسی طرح فصاحت کا مفہوم ہے، بیان میں سلاست، روانی، چستی اور برجستگی۔ ظاہر ہے کہ شعر میں جب تک فصاحت اور بلاغت کی سادگی و پرکاری ہم آہنگ نہ ہو جائیں، شعر نہیں ہو سکتا۔ تک بندی یا معمّہ ہو سکتا ہے۔ فصاحت شعر کو اظہار محض کی حد تک لے جا کے چھوڑ دیتی ہے۔ اس کے آگے بلاغت اسے خیال انگیزی اور پیکر تراشی کی سطح پر لے جاتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے کا تکملہ اور لازم و ملزوم ہیں۔ شک نہیں کہ اقبال اپنے کلام کو شعریت کی اس آخری سطح تک لے جاتے ہیں۔ لیکن ظاہر ہے کہ ابلاغ حسنِ اظہار ہی پر مبنی ہے۔ بلکہ اسی کی توسیع ہے۔ کیونکہ عملاً بیان کی چستی و معنی خیزی الگ الگ ناقابل تقسیم چیزیں نہیں، خلقی طور پر ایک دوسرے سے پیوستہ ہیں۔ کم از کم فن کا معیار یہی پیوستگی ہے۔ اردو شعراء میں یہ معیار اقبال، غالب اور میر کے یہاں علی الترجیح موجود ہے۔

اقبال کے فن سے متعلق ایک بحث یہ بھی رہی ہے کہ وہ غزل کے شاعر ہیں یا نظم کے؟ اس موضوع پر الجھنے والوں کے سامنے چند مسئلے

اور بھی آنے چاہئیں، مثلاً — اقبال 'ساقی نامہ' جیسی مثنویاں لکھتے ہیں یا خضرِ راہ جیسے ڈرامے۔ طلوعِ اسلام جیسے بیانیے یا 'شمع و شاعر' جیسے مکالمے۔ بانگِ درا کی نظمیں یا ضربِ کلیم کے قطعے وغیرہ؟ مجھے احساس ہے کہ یہ مسئلے بجائے خود غلط ہیں۔ لیکن اتنا ہی یقین مجھے اقبال کے متعلق اس بحث کی مغالطہ انگیزی کا بھی ہے کہ وہ اصلاً غزل گو تھے یا نظم نگار۔ واقع یہ، اقبال کی اصلیت خواہ غزلیت ہو یا نظمیت، انھوں نے جتنی کامیاب نظمیں لکھی ہیں، اتنی ہی عمدہ غزلیں بھی۔ ان کے فن کی مخصوص نفاست دونوں صنفوں میں آشکار ہوئی ہے۔ میں اقبال کے فنی کردار میں غزل اور نظم کی تفریق کو خاص کر اس لئے مہمل سمجھتا ہوں کہ ایک عظیم اور کامل الفن شاعر جس جس صنف میں طبع آزمائی کرے گا، اپنے مخصوص فنی مزاج و قماش کی چھاپ یکساں طور سے ان سب پر ڈال دے گا۔ انگریزی شاعر شیکسپیئر کے سانیٹ اور ٹریجڈی اور کومیڈی سب میں اس کے اندرونی تغزل اور وفور کا اثر نمایاں ہے۔ اسی طرح اقبال نے غزل اور نظم کی صنفی تعبیر کا امتیاز برقرار رکھتے ہوئے بھی دونوں میں اپنی طبیعت کی شوکت و صلابت اور وفورِ رعنائی کا اظہار کیا ہے۔ اس لئے ان کی غزل اور نظم دونوں کی ذہنی فضا یکساں ہے۔ ایک ہی جذبۂ احساس، ایک ہی رنگ اور آہنگ ہے جو غزل میں سمٹا ہوا ہے اور نظم میں پھیل گیا ہے۔ بہرحال اس معاملے میں، اقبال کا سب سے بڑا فنی کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے نظم میں شعریت کے بنیادی تغزل کو سمو دیا اور غزل پر نظم کی حکمرانی ..ِ نظم جیسا کر دی۔ یہ کارگذاری دراصل اس بڑی مشکل کا

حل ہے جس سے اقبال کو تاریخی طور پر سابقہ پڑا۔ اُردو شاعری کے سلسلۂ ارتقا میں اقبال کو صرف غزل کی روایت ملی۔ سودا کے قصیدے، میر و غالب کے قطعے، میر حسن اور پنڈت نسیم کی مثنویاں، انیس و دبیر کے مرثیے، نظیر اکبر آبادی کے مرقعے، یہاں تک کہ ماضی قریب میں حالی کا مسدس، آزاد کی فطرت نگاری اور شبلی کی تاریخ نگاری ـــــ یہ ساری تیاریاں جدید نظم کی اس تشکیل کے لیے ناکافی تھیں جو اقبال کے ذمے پڑی۔ اقبال بالکل ایک نئے موڑ پر تھے۔ غزل کی لطافتِ اظہار کا قیمتی ورثہ ان کے سامنے تھا۔ قصیدہ، قطعہ، مثنوی، مرثیہ، مرقع، مسدس کی تفصیل بیانی بھی موجود تھی۔ گرچہ یہ صحیح ہے کہ دونوں قسم کی ان شاعرانہ روایات کے پسِ منظر سے الگ اقبال کے فن، نظم و غزل کسی کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ ان کی شاعری ان روایات سے بغاوت نہیں، بلکہ انہی کا انقلابی ارتقا ہے (میرے نزدیک ادب و فن میں روایت و انقلاب متضاد نہیں، روایت و بغاوت ہیں، اس لیے کہ فن میں روایت سے انحراف کے معنی میں بغاوت نام کی کوئی چیز ممکن نہیں، صرف ارتقا ـــــ روایت کے تسلسل میں ـــــ خواہ اصلاحی یا انقلابی، ممکن ہے) لیکن نظم کی جو اصطلاح اُردو میں آج مستعمل ہے، اس کی ہیئت خاص کی تشکیل اقبال کے ہاتھوں بر آئی۔ اقبال کو اس نظم کے خام تجربات ملے۔ لیکن ان تجربات کو ایک واقعے کی باضابطگی انھوں ہی نے دی۔ غزل اور دوسرے تجربات سے ایک نئی مستقل صنف کی تعمیر نہایت نازک کام تھا۔ اس دشوار مرحلے پر سب سے بڑا فنی مسئلہ غزل سے نظم کی طرف عبور میں

ادبی روایت کے تسلسل کو سنبھالنا اور بڑھانا تھا۔ اس مہم کی خوش انجامی کے لیے جس شاعرانہ جوہر کی ضرورت تھی وہ حسنِ اتفاق سے اقبال میں بدرجۂ کمال موجود تھا۔ ان کے ذہن میں مسلسل و منظم تفکر کے ملکے سے ہم رشتہ مزاج میں ایک لوچ اور گنگناہٹ تھی۔ چنانچہ ایک طرف انھوں نے غزل کی ریزہ کاری کو دور کیا اور دوسری جانب نظم کی درشتی کو۔ غزل مربوط ہوگئی اور نظم سیّال۔ غزل میں نظم کا گداز پیدا ہوگیا اور نظم میں غزل کا سوز۔ یہی سبب ہے کہ جب اقبال کی نظموں کا غلغلہ بلند ہوا تو ان کی امتیازی و انقلابی شان کے باوجود اہلِ ذوق ان سے بھڑکے نہیں۔ یہ نظمیں اپنے تخیل اور ارتقا میں عجیب ہوتے ہوئے بھی مانوس لگتی تھیں۔ اس لیے کہ ان نظموں کی جدید و جیّد تشکیل بڑی چابک دستی کے ساتھ قائم روایت میں خاموش توسیع و اضافہ کے طور پر بالکل فطری انداز میں ہوئی تھی۔ ان کی فطریت اور مانوسیت کے لیے محض قافیہ و ردیف کی پابندی کافی توجیہہ نہیں۔ اقبال کے اس انقلابی کارنامے کی معنویت واضح ہوجاتی ہے جب ہم اس کا تقابل فوراً بعد کی 'ترقی پسندانہ' جدتوں کی پرپیچ غرابت سے کرتے ہیں اور ان جدتوں کے خلاف عام اظہار بیزاری بھی سمجھ میں آجاتا ہے۔ بہرحال، غزل اور نظم کو اس طرح ایکدوسرے سے قریب کرنا کسی سمجھوتے یا معذرت کے طور پر نہیں تھا۔ گرچہ یہ دونوں کے صنفی تقاضوں میں ایک کش مکش کا حل تھا۔ دراصل اقبال کی اس کوشش کا حاصل تغزل اور تنظیم کے بہتر عناصر کو ایک دوسرے میں آمیز کرکے ان دونوں کی بعض خامیوں کو دور کرنا تھا، تاکہ غزل سے نظم کی طرف

بہاؤ کے عبوری ہنگامے میں دونوں کی جانِ شعریت محفوظ رہے۔ اقبال کی عظیم شاعرانہ فتوحات کا راز یہی ہے۔

اقبال کے فن سے متعلق ان کی شعری کارگزاریوں کو مدِنظر رکھ کر جو خیالات میں نے پیش کیے ہیں، ان کی مزید وضاحت کے لیے اقبال کے بعض فنی نمونوں کا تنقیدی تجزیہ کرنا چاہتا ہوں۔ اقبال کی کامیاب غزلیں اور نظمیں تو بے شمار ہیں، جن میں کئی ایک ہمارے ناقدوں کے وردِ زبان ہو کے ادبِ عالی کی فہرست میں درج بھی کی جا چکی ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان کے متعلق کچھ کہنا تحصیلِ حاصل ہے۔ اس لیے میں شہ کاروں سے صرفِ نظر کر کے ایسے فن پاروں پر زور دوں گا جو میری اطلاع میں محرومِ التفات رہے ہیں یا ہنوز معرضِ اختلاف ہیں۔

اقبال کی مشہور نظم 'ہمالہ' کی فنی حیثیت کے متعلق دو متضاد تنقیدی ردِعمل ہمارے سامنے ہیں۔ اُردو کے عظیم محقق عبدالحق مرحوم اس کو شاہکار سمجھتے ہیں۔ اس کے برخلاف مشہور ناقد کلیم الدین احمد اس کو سراپا تصنع مانتے ہیں۔ میرے خیال میں یہ دونوں رائیں انتہا پسندانہ ہیں۔ حقیقت میں 'ہمالہ' ایک دل کش شاعرانہ تخلیق اور اقبال کی فنی عظمت کے آئندہ مدارج کا واضح اشاریہ ہے۔ لیکن بجائے خود اس کو کامل نہیں کہا جا سکتا۔ یہ بہر حال ابتدا ہے، جو اپنی شاندار انتہا کی تمہید ہے۔ یعنی صبح کی وہ ہلکی شعاع جو دوپہر کی تمازت کی نقیب ہے۔

'ہمالہ' کے متعلق تصنع کا الزام ایک مغالطے پر مبنی ہے۔ آخر تصنع کا مطلب کیا ہے۔ قصد، آورد، تکلف؟ یہی کچھ ہوگا۔ لیکن سوال پیدا ہوتا ہے، فن اور شاعری کوئی الہامی چیز ہے یا ترکیبی؟ ممکن ہے جذبہ اور خیال شاعر کے دل میں القا ہوتا ہو، مگر اس جذبہ و خیال کی فنی پیش کش ایک ایسے پیچیدہ تخلیقی عمل کے بعد ہوتی ہے، جس میں آورد کا اتنا ہی دخل ہے جتنا آمد کا ؎

بے محنتِ پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا
روشن شررِ تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد (اقبال)

جس صنف میں بھی فن کار اپنے جذبے کا اظہار کرنا چاہے اس کے کچھ اصول ہوں گے جن کی پیروی ضروری ہوگی۔ شاعری بھی ایک صناعت ہے جو اپنے اوزان و بحور، تشبیہات و استعارات وغیرہ سلیقے رکھتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس صنف میں کامیابی اسی وقت ممکن ہے جب گرمیٔ تخیل کے ساتھ مخصوص شعری نفاست بھی بر آئے۔ اس نفاست کی تخلیق کے لئے ریاض کرنا ہوگا۔ ریاض کے اس عمل میں تکلیف دہ تکلف، قصد اور تصنع سبھی ناگواریوں سے سابقہ پڑے گا۔ چنانچہ اصل قابل لحاظ چیز تخلیق کا دلدوز عمل نہیں ہے، بلکہ اس کا لطیف نتیجہ ہے۔ یعنی شعر کے مصرعوں میں ترکیبیں اور تصویریں بجائے خود کتنی ہی ثقیل اور خیرہ کن ہوں، اگر لفظوں کے درمیان ان کی دروبست اس سلیقے سے کی گئی ہے کہ روانی اور نغمگی میں کوئی کمی نہیں ہوتی اور خیال آئینے کی طرح شفاف جھلک اٹھتا ہے —— تو پھر شعر کامیاب ہے۔ تحیّر خیز، مسرت انگیز اور بصیرت افزا 'ہمالہ' کی

ترکیبیں اور تصویریں اس معیار پر پوری اترتی ہیں -

دوسرا بند ملاحظہ ہو :-

امتحانِ دیدۂ ظاہر میں کوہستاں ہے تو
پاسباں اپنا ہے تو، دیوارِ ہندوستاں ہے تو
مطلعِ اول فلک جس کا ہے وہ دیواں ہے تو
سوئے خلوت گاہ دل، دامن کشِ انساں ہے تو
برف نے باندھی ہے دستارِ فضیلت تیرے سر
خندہ زن ہے جو کلاہِ مہرِ عالم تاب پر

پورا بند بدبدا کے بھی پڑھیے اور گنگنا کے بھی - الفاظ کی نقل و حرکت اور مصرعوں کی روانی میں کوئی رکاوٹ محسوس ہوتی ہے ؟ یہاں تک کہ 'امتحانِ دیدۂ ظاہر'، 'سوئے خلوت گاہ دل' اور 'کلاہِ مہرِ عالم تاب' جیسی ترکیبوں میں بھی، جن میں علم البیان کی رو سے تتابعِ اضافات کا شائبہ تک پایا جاتا ہے ؟ پھر غور کیجیے، کیا یہی ترکیبیں بجائے خود سلیس ہونے کے ساتھ ہی مصرعوں کی روانی میں بھی اضافہ نہیں کرتیں ؟ مجھے یقین ہے کہ اپنے احساس کا تجزیہ کرنے پر آپ پہلے سوال کا جواب نفی میں اور دوسرے کا اثبات میں پائیں گے - اگر آورد کا نتیجہ ایسا ہی ہے تو فنی لحاظ سے یہ 'آمد' سے بدرجہا بہتر ہے - اب ایک نظر دو 'پُر تکلف' تصویروں پر بھی ڈال لیجیے - ہمالہ وہ دیوانِ شاعری ہے جس کا پہلا مطلع فلک ہے اور ہمالہ کے سر (چوٹی) پر برف کی دستار چڑھی ہوئی ہے اور یہ دستار مہرِ عالمتاب کی کلاہ پہ طنزاً ہنستی دکھائی دیتی ہے - پہلی تصویر کتابی

ہے اور دوسری قدرتی۔ پہلی میں علمیت و فکریت ہے اور دوسری میں منظر کشی۔ پہلی تشبیہ کے مطابق کوہ ہمالہ ایک ضخیم دیوانِ اشعار کی طرح فضا کی بیکراں وسعتوں میں پھیلا ہوا ہے اور اس وسیع و رفیع مظہرِ فطرت کا آغاز آسمان سے ہوتا ہے، جو لطور مجموعی اس منظر کا محض ایک حصہ ہے، پہلا ہی حصہ سہی۔ دوسری تصویر کے مطابق ہمالہ کی برف پوش چوٹی سورج کی کرن سے اس طرح دمک رہی ہے جیسے اپنی چمک پر نازاں ہو کے خود سورج کی روشنی پر حقارت سے ہنس رہی ہو۔ اس تصویر کی بلاغت کا اندازہ کرنے کے لیے ذرا تصور کیجئے اس منظر کا کہ آپ دامنِ کوہ میں کھڑے ہیں، ہمالہ کی چوٹی برف سے ڈھکی ہوئی بالکل سفید و براق ہو رہی ہے، آفتاب طلوع ہوتا ہے، اس کی احمریں شعاعیں برف پوش چوٹی سے ٹکراتی ہیں، آپ کی نگاہوں کے سامنے شعلہ سا چمک اٹھتا ہے، برف کی سفیدی اور کرن کی سرخی سے مل کے اتنی تیز روشنی پھوٹتی ہے کہ اس کی تابانی کا مقابلہ تنہا آفتاب کی کرن نہیں کر سکتی۔ اس منظر سے جب فن کار کا تخیل متاثر ہوتا ہے تو اسے ایسا لگتا ہے جیسے سورج کی کرنوں میں نہائی ہوئی برف کی یہ چوٹی خود آفتاب کی لیس ماندگی پر ہنس رہی ہے۔ اس خندۂ تمسخر کے اظہار کے لیے شاعر ہمالہ کے سر پر خیال انگیز "دستارِ فضیلت" سجاتا ہے اور اسی کی نسبت سے مہرِ عالمتاب کو ایک کلاہ عطا کرتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اس تصویر میں چند در چند تہوں کو سمیٹ لیا گیا ہے اور اس سے پورا لطف اٹھانے کے لیے ایک لمحہ ٹھہر کے ذرا غور کرنا پڑتا ہے۔ لیکن شاعری تو نام ہی ہے اسی تہداری اور فکر انگیزی کا۔ دیکھنے کی اصل بات

یہ ہے کہ پہلی تشبیہ اور دوسری استعاراتی تصویر سے خیال واضح شکل میں ہمارے سامنے آتا ہے کہ نہیں؟ آتا ہے — تو پھر دا ساری باتیں بے جا ہیں۔

اسی انداز پر آخر سے قبل کے بند کا تجزیہ کیجئے :۔

لیلیٔ شب کھولتی ہے آ کے جب زلفِ رسا
دامنِ دل کھینچتی ہے آبشاروں کی صدا
وہ خموشی شام کی جس پر تکلّم ہو فدا
وہ درختوں پر تفکّر کا سماں چھایا ہوا
کانپتا پھرتا ہے کیا رنگِ شفق کہسار پر
خوش نما لگتا ہے یہ غازہ ترے رخسار پر

لیلیٔ شب کی زلفِ رسا، آبشاروں کی صدا، درختوں پر تفکر کا سماں جیسی تصویروں کے پسِ منظر میں جب ہم رنگِ شفق کو کہسار پر کانپتا پھرتا دیکھتے ہیں تو تفکر کا یہ سماں یک بیک ٹوٹ جاتا ہے اور ہماری نگاہ تخیل کی رنگین وادیوں میں رقص کرنے لگتی ہے۔ ایک بار پھر غروب کے دھندلکے میں چھوٹے بڑے پہاڑوں کے سلسلے پر رنگِ شفق کو کانپتا پھرتا تصور کیجئے۔ اس کے بعد رنگ و لرزہ کی اس لرزش کی یہ شاعرانہ تشبیہ پڑھئے کہ شفق کی یہ سُرخی رخسارِ ہمالہ پر غازے کی طرح چھڑکی جا رہی ہے اس ایک تشبیہ سے مہیب ہمالہ کی سخت چٹانیں پگھل کے ایک جمیل دوشیزہ کا روپ اختیار کر لیتی ہیں جو سرِ شام اپنا سنوار کر کے رخساروں پر غازہ ملے دعوتِ نظارہ دے رہی ہے۔

اب سوال پیدا ہوتا ہے، یہ تو منتفرق بندوں کی الگ الگ تصویریں ہیں۔ ان جزئیات سے "ہمالہ" کی کوئی کلی تصویر اتنی ہی خوب صورت بن پاتی ہے کہ نہیں؟ یعنی نظم کے مختلف اجزا میں تناسب اور ان اجزار کے ایک کلی تک عروج میں مسلسل ارتقا ہے کہ نہیں، چھوٹی اور بڑی تصویریں ایک دوسرے سے پیوستہ ہو کے عضویاتی نشو و نما کو بروئے کار لاتی ہیں کہ نہیں؟ اس سوال کا جواب آسانی سے فقط ہاں یا نہیں میں نہیں دیا جاسکتا۔ ظاہر ہے کہ اس کے لئے طویل نظم کے ہر بند کا تجزیہ کرنا ہوگا۔ بہر حال میں ایک مختصر جائزہ پیش کرتا ہوں۔

پہلے بند میں ہمالہ سے خطاب کرتے ہوئے شاعر نے اس کی قدامت، رفعت اور تاریخی و سیاسی حیثیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے اس کو مقدس کوہ سینا سے بھی زیادہ تجلی پرور اور عرفان انگیز بتایا ہے یعنی مناظر سے قطع نظر ایک جغرافی منظر کی حقیقی معنویت پر زور دیا گیا ہے۔ اس کے بعد قدرتی طور پر دوسرے بند میں کوہ کے اس باطنی پہلو کو "امتحانِ دیدۂ ظاہر میں کوہستاں ہے تو" کہہ کے واضح کر دیا گیا ہے۔ اس وضاحت کے ساتھ ساتھ اسی بند سے ان مناظر کی تصویر کشی شروع ہو جاتی ہے جو شاعر کی ژرف بین نگاہ میں حسنِ ازل کے مظاہر ہیں۔ چنانچہ تیسرے بند سے آخری بند کے قبل تک پانچ بندوں میں مسلسل ان دل کش مناظر کا پرجمال عکس پیش کیا جاتا ہے جو ہمالہ کی مخصوص فضا سے وابستہ ہیں۔ یہاں تک کہ آخری بند میں شاعر اس تجرباتی مشاہدے کے بعد پھر اپنے دروں بیں مطالعے کی طرف لوٹ آتا ہے اور اپنے خاص انداز میں یہ

سوال کرتا ہے ؎

ہاں دکھا دے اے تصور پھر وہ صبح و شام تو
دوڑ پیچھے کی طرف اے گردشِ ایام تو

اس طرح، نظم کا دائرہ بالکل منطقی طور پر مکمل ہو جاتا ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ موضوع کا ارتقا ایک منظم منصوبے کے تحت ایک تدریجی ترتیب کے ساتھ ہوا ہے۔ نظم کی اسکیم تو بہرحال واضح ہے۔ ماضی کے پر اسرار دھندلکے میں مستور حسنِ حقیقی کی جستجو، اس کے لئے ایک اتنی ہی پُر اسرار قدیم علامت کوہ ہمالہ کا انتخاب، اس کوہ کے گرد و پیش حسن کے متعدد دل کشا مناظر کا مشاہدہ، پھر سیدھی سادی زندگی کا ماجرا سننے کے لئے تصور میں گردش ایام سے پیچھے کی طرف دوڑنے کا سوال۔ یہ سوال دراصل جواب ہے اور آخری بند گذشتہ بندوں کا حاصل پیش کرتا ہے۔ یعنی کوہ ہمالہ کے پس منظر میں شاعر کی نگاہ تصور نے اس شاہدِ معنی کا جلوہ دیکھ لیا ہے جس کی جستجو میں وہ روانہ ہوئی تھی۔ اب شاعر صرف اس حقیقت کو واضح کئے دیتا ہے کہ اپنے مقصود کو اس نے ایک قدیم اور قدرتی منظرِ فطرت میں پایا اور کوہِ ہمالہ دراصل اسی کی علامت ہے۔

اب سوال اٹھتا ہے کہ آغاز و انتہا کے بیچ پانچ بندوں میں جو منظر نگاری کی گئی ہے ان میں کہاں تک ارتقائے خیال ہے۔ نیز یہ کہ ہر بند میں مختلف اشعار اور مصرعوں کے درمیان کتنی پیوستگی ہے؟ اس معاملے میں صرف یہی کہا جا سکتا ہے کہ اقلیدسی پیمائش سے ممکن ہے کچھ اونچ نیچ دریافت کر لی جائے۔ لیکن جہاں تک مجموعی تاثر کا تعلق ہے وہ بہرحال

محفوظ ہے۔ ہیئتی سالمیت کا سراغ لگاتے ہوئے یہ تنقیدی نکتہ پیش نظر رہنا چاہئے کہ ہمالہ کا موضوع کوئی مجرد خیال نہیں، یہ لبظاہر ایک ٹھوس جغرافیائی منظر کی پیکر تراشی ہی ہے۔ چنانچہ موضوع کی مناسبت سے کلی تصویر چھوٹے چھوٹے اجزاء کی علیحدہ علیحدہ عکس کشی ہی سے تیار کی گئی ہے۔ پہاڑ کے قدرتی نشیب و فراز میں ابر، موجِ نسیم، ندی اور لیلیٰ شب کے درمیان کوئی عضویاتی ربط تلاش کرنا محض ہرزہ کاری ہے۔ اس لئے ان بندوں کے اندر منطق، ترتیب کا دعویٰ اور مطالبہ دونوں ہی فضول ہیں۔ اب رہا ایک ہی بند کے شعروں اور مصرعوں میں ربط، تو وہ بیشتر موجود ہے۔

(کوئی شخص سوچ کے یہ اعتراض کر سکتا ہے کہ میں نے ایک خالص فطرتی نظم کو خواہ مخواہ معرفتی رنگ دے دیا ہے۔ یہ نکتہ چینی اس مقبول عام مغالطے پر مبنی ہے کہ اقبال کے ذہن کا ارتقا خطِ مستقیم میں فطرت، وطنیت اسلامیت کی ترتیب سے ہوا ہے۔ حالانکہ درحقیقت اقبال ابتدا سے ہی جویائے حق ہیں۔ فطرت اور وطن میں بھی انھیں اسی کی جستجو ہے جس کو بالآخر انھوں نے اسلام کی انسانی آفاقیت میں پالیا۔ خود "ہمالہ" کی تجلی طلبی اور ماضی پسندی اس دعوے پر شاہد ہے۔)

اب سوال اٹھتا ہے خلوص کا۔ اس کا ایک جواب تو تصنع کے سلسلے میں دیا جا چکا ہے یعنی نظم کی حرکت میں روانی کا وجود۔ دوسرا جواب یہ ہوگا کہ نظم جوش سے لبریز ہے۔ اور روانی اور جوش کا سیلان، یہی دو معیار ہیں جن پر خلوص اور فطریت دونوں کی جانچ ہو جاتی ہے۔ موضوع کے ساتھ خلوص اس جذباتی وابستگی سے بھی نمایاں ہے۔ جس کے سبب شاعر مناظر کی

رنگینی پر شیدا نظر آتا ہے ۔ یہاں تک کہ ابتدا و انتہا کی اشاراتی مقصدیت بیچ کے منظری پھیلاؤ میں کچھ دیر کے لئے گم ہو جاتی ہے ۔ ذرا اس بند کی سرمستی ملاحظہ ہو ؎

آتی ہے ندی فرازِ کوہ سے گاتی ہوئی
کوثر و تسنیم کی موجوں کو شرماتی ہوئی
آئینہ سا شاہدِ قدرت کو دکھلاتی ہوئی
سنگِ رہ سے گاہ بچتی گاہ ٹکراتی ہوئی
چھیڑتی جا اس عراقِ دل نشیں کے ساز کو
اے مسافر! دل سمجھتا ہے تری آواز کو

ان ساری خوبیوں کے باوصف اگر میں یہ کہتا ہوں کہ نظم کامل نہیں تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ نظم بجائے خود ناقص ہے ۔ جہاں تک تکنیک کا تعلق ہے ' ہمالہ ' کی شاعری مکمل ہے ۔ نقص اضافی ہے اور ہیئت سے متعلق نہیں ۔ اس کی وضاحت اس وقت ہوتی ہے جب ' ہمالہ ' کا تقابل مثلاً ' مسجدِ قرطبہ ' کے شاعرانہ کمال سے کیا جائے جہاں اپنے عروج پر پہنچ کے فکر فن اور فن فکر بن گیا ہے ' جہاں خیر حسن اور حسن خیر کی صورت میں جلوہ گر ہے اور جہاں صناعت اور صداقت کے سُر ہم آہنگ ہو گئے ہیں ۔

' ہمالہ ' جیسی ابتدائی نظم کا تجزیہ اتنی تفصیل سے میں نے خاص کر یہ دکھانے کے لئے کیا ہے کہ کچھ نظریہ کار ناقدین اصل تخلیق کا تنقیدی مطالعہ کئے بغیر فنی پاروں پر کتنی سہل انگاری کے ساتھ رائے زنی کر دیتے

ہیں۔ اس تجزیے سے اقبال کے فن پر ان حضرات کی بے دلیل رایوں کی قلعی کھل جاتی ہے۔ ان بزرگوں سے میری گذارش ہے کہ مسجد قرطبہ، ساقی نامہ، خضر راہ، شکوہ، جواب شکوہ، طلوعِ اسلام، شعاعِ امید، شمع اور شاعر، تصویرِ درد جیسے شاعری کے ابوالہول، ابرِ کہسار، ایک آرزو، محنت، حسن وعشق، گورستان شاہی، شمع، صدائے درد، ماہِ نو جیسی مقبول نظمیں، بانگِ درا اور بالِ جبریل کی بے شمار غزلیں —— شعر وفن کے ان سکّہ بند شہ پاروں کو کچھ دنوں بالائے طاق رکھ کے ذیل کی نسبتہً غیر معروف تخلیقات پر غور کریں: لالۂ صحرائی، فرشتے آدم کو جنت سے رخصت کرتے ہیں، روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے، جدائی، شاہین، اسیری، ارتقا، تنہائی، دل، کوششِ ناتمام، جگنو، ایک شام، کلی، رات و شاعر، چاند، علم وعشق، سلطان ٹیپو کی وصیت، مردِ مسلمان، نگاہ، نسیم و شبنم، فنون لطیفہ، جاوید سے، نگاہِ شوق، ایجادِ معانی، شاعر، عورت، معراج، مدنیت اسلام۔ آخر کی تیرہ[۱۳] نظمیں ضرب کلیم، میں واقع ہوئی ہیں۔ ان کے علاوہ اس مجموعے سے گنتی کی چار پانچ غزلوں میں نمبر ۹۳ اور نمبر ۲۸ کا مطالعہ کیجئے۔ میں نے ضرب کلیم کے حوالے کی وضاحت خاص کر یہ بتانے کے لیے کی ہے کہ عام تنقیدی رائے کے برخلاف اقبال کی شعریت کا سوتا اردو میں 'بال جبریل' تک پہنچ کے سوکھ نہیں گیا، بلکہ ان کی شاعرانہ طبیعت نے ضرب کلیم کے سنگلاخ میں بھی گل بوٹے کھلائے ہیں۔ اصل میں ہمارے تنقیدی نظریہ بازوں نے "ضرب کلیم —— یعنی اعلان جنگ دورِ حاضر کے خلاف" کا عنوان دیکھا۔ پھر ناظرین سے خطاب

میں 'فطرت ہو ترنگ ہے غافل' نہ جل ترنگ کی ڈانٹ سنی اور یہ حکم لگا دیا کہ شاعر اقبال مر گیا۔ یہ تو پیغمبر (اور وہ بھی موسیٰؑ کی طرح عصا بدست) اٹھ کھڑا ہوا ہے۔ حالانکہ یہ حضرات ذرا ٹھہر کر 'اعلان جنگ' کے اس شاعرانہ نغمے ہی پر غور کر لیتے تو ان کا بھرم اور شاعر کی آبرو دونوں بچ جاتے۔

نہیں مقام کی خوگر طبیعتِ آزاد   ہوائے سیر مثالِ نسیم پیدا کر
ہزار چشمہ ترے سنگِ راہ سے پھوٹے   خودی میں ڈوب کے ضربِ کلیم پیدا کر

فنی اعتبار سے اس ندائے کلیم اور بالِ جبریل کی اس آواز میں بمشکل امتیاز کیا جا سکتا ہے ؎

اٹھ کہ خورشید کا سامانِ سفر تازہ کریں
نفسِ سوختۂ شام و سحر تازہ کریں

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ جس شاعر کا 'ہو ترنگ' اس درجہ نغمہ آفریں ہو اس کے 'جل ترنگ' کی سحر انگیزی آسانی سے قیاس کی جا سکتی ہے۔

بہر حال میں نے یہاں جن چند تخلیقات کا نام لیا ہے، وہ نہ تو کامیاب فن پاروں کا مکمل انتخاب پیش کرتی ہیں اور نہ ان کے متعلق یہ دعویٰ کرنا مقصود ہے کہ وہ سب کی سب یکساں طور پر کامل ہیں۔ یہ صرف مشتے نمونہ از خروارے ہے، تاکہ اہلِ ذوق اقبال کے فن کا مطالعہ صحیح تر تنقیدی بنیادوں پر حکیمانہ نقطۂ نظر سے کریں اور تنقیدی رومان پسندی اور نظریہ بازی کی بجائے ادبی غور و فکر میں وا قفیت اور عملیت پر کاربند ہوں۔

اقبال کے مخصوص و ممتاز فن اور خشک سے خشک حقائق کے بیان میں

ان کی شاعرانہ خاصیت کی مزید توضیح کے لئے میں ذیل میں 'ضربِ کلیم' کی ایک نظم کا عملی تجزیہ پیش کرتا ہوں:-

مدنیتِ اسلام

بتاؤں تجھ کو مسلماں کی زندگی کیا ہے
یہ ہے نہایتِ اندیشہ و کمالِ جنوں
طلوع ہے صفتِ آفتاب اس کا غروب
یگانہ اور مثالِ زمانہ گونا گوں
نہ اس میں عصرِ رواں کی حیا سے بیزاری
نہ اس میں عہدِ کہن کے فسانہ و افسوں
حقائقِ ابدی پر اساس ہے اس کی
یہ زندگی ہے نہیں ہے طلسمِ افلاطوں
عناصر اس کے ہیں روح القدس کا ذوقِ جمال
عجم کا حسنِ طبیعت، عرب کا سوزِ دروں

سب سے پہلے تو نظم کا عنوان ہی توجہ کش اور قابلِ غور ہے۔ 'مدنیت' کا لفظ اُردو میں مروج نہیں۔ اس مفہوم کے لیے مستعمل الفاظ، 'تمدن' تہذیب، ثقافت اور کلچر ہیں۔ 'مدنیت' کا ٹھیٹھ ترجمہ بھی فقط شہریت ہوگا، جو موضوع کے مناسب نہیں۔ اشعار اور قرائن سے جو مفہوم متعین ہوتا ہے وہ تہذیب اور تمدن دونوں پر محیط ہے، اگرچہ زور تہذیبی پہلو پر ہے، کیونکہ دراصل وہی جانِ تمدن ہے۔ غور کیجیے کہ شاعر اسلامی تہذیب (بشمول تمدن) پر اظہارِ خیال کر رہا ہے۔ اب آپ کو حیرت ہو رہی ہوگی کہ اتنے وسیع موضوع کو صرف پانچ اشعار یعنی دس مصرعوں میں تمام کر دیا گیا ہے۔ اس سے بھی زیادہ تحیر خیز بات یہ ہے کہ تہذیب و تمدن کے الفاظ کو جانے دیجیے، ان کے آداب و اطوار، اصول و رسوم کی تفصیل بھی نہیں ملتی۔ تو آخر نظم میں کہا کیا گیا ہے۔ کوئی قصیدہ، لفاظی و مبالغہ آرائی؟

یہ بھی نہیں! کوئی فلسفہ ــــ لیکن بغیر اصطلاحی دقیقہ سنجی؟ یہ سب کچھ نہیں۔ اور یہ سب کچھ اور اس سے زیادہ بہت کچھ۔ اس قول محال کی معمّہ کا حل یہی متعین ہوتا ہے کہ پانچ اشعار کے نہایت مختصر سانچے میں حقائق تو سبھی سمیٹ لئے گئے ہیں۔ لیکن یہ سادہ اور مجرّد اعداد کی طرح ہمارے سامنے نہیں آتے۔ ان پر شعریت کا لطیف و رنگین پردہ پڑا ہوا ہے۔ یہاں شاعر کی مخصوص بصیرت عوارض کو چھوڑ کے اصل جوہر کو کھینچ لائی ہے۔ یہاں وجدان نے عارضی مسائل کو جھٹک کے دائمی قدروں کو گرفت میں لے لیا ہے۔ پھر تخیل نے ان قدروں کی تجسیم کے لئے استعاروں اور کنایوں کا ایک نگارخانہ سجایا۔ ان سب پر مستزاد قلبِ شاعر کے سوز و گداز نے تمام عناصر کو نغمگی میں ڈبو کر سیّال اور مترنم بنا دیا۔ ادراک احساس بن گیا ــــ یہ ہے فن کی جوہری روحانیت، جو حقائق کی مادیت کو رفع کر کے انھیں لطیف و رنبع اور وسیع و عمیق بنا دیتی ہے۔ یہاں تک کہ زمان و مکان میں محدود ایک فرد کے تجربات آفاقی و دائمی ہو جاتے ہیں۔

اب ذرا تجزیہ کیجئے اس نظم کی تخلیق کے عمل اور نتائج کا۔ ابتدا کرتے ہوئے پہلے مصرعے میں شاعر کا سپاٹ سا سوال، بتاؤں تجھ کو مسلماں کی زندگی کیا ہے؟ اس مصرعے میں کوئی بات جاذبِ توجہ نہیں، اس لئے کہ مقصد شعبدہ بازی نہیں، سنجیدہ فن کاری ہے، جس کے لئے ایک سیدھے سادے سوال کو پرپیچ بنانے کی ضرورت نہیں۔ لیکن دوسرے مصرعے کا جواب اپنی ظاہرا سادگی کے باوجود ہمارے ذہن کو فوراً اپنی طرف کھینچ لیتا ہے 'یہ ہے نہایت اندیشہ و کمالِ جنوں!' ہمارے تخیل کی رو

رک جاتی ہے اور ہم سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ جتنا جتنا ہم نہایت اندیشہ و کمالِ جنوں کے متقابل خطروں پر غور کرتے جاتے ہیں ہماری نگاہِ تخیل کے سامنے معانی کی تہہ پر تہہ ابھرتی چلی جاتی ہے یہاں تک کہ اندیشہ اور جنوں کے دو لفظ علامتوں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ اس کے بعد ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ یہ الفاظ اردو زبان اور شاعری میں اپنی ایک تاریخ رکھتے ہیں۔ ساتھ ہی یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ لفظوں کی اس روایت کو شاعر نے ایک نئے اور خاص معنے میں استعمال کیا ہے کچھ اور تامل کے بعد اسلامی تہذیب میں فکر اور عمل کی انتہائی کوششوں اور ان کے درمیان توازن کا مفہوم واضح ہوتا ہے۔ پورے شعر کو دوبارہ پڑھیے تو اندیشہ و جنوں کی اشاریت کے ساتھ لفظوں کے در و بست سے ایک ترنم سا ابھرنے لگتا ہے۔ اوسط بحر کے دو مصرعوں میں چھ نون ان میں بھی تین غنہ استعمال کئے گئے ہیں۔ لیکن اشاریت اور ترنم کی اس گہری کیفیت کے باوجود مفہوم کی وضاحت میں ذرا پیچ تو کیا لچک بھی نہیں۔ جس طرح الفاظ کی ترکیب کسی ہوئی ہے اسی طرح اظہار مطلب قطعی ہے۔

پہلے شعر میں اسلامی تہذیب کا بنیادی وصف کمالِ فکر و عمل بتا دینے کے بعد آئندہ اشعار میں اس فکر و عمل کے اہم ترین خصائص اور مظاہر پیش کئے جاتے ہیں۔ دوسرے شعر میں اس تہذیب کے حسین اعتدال کے اس پہلو کو کتنے دل آویز شاعرانہ طریقے پر پیش کیا گیا ہے کہ پیہم متحرک اور ترقی پذیر ہونے کے باوصف یہ اپنی انفرادی خصوصیت اور مستقل

کردار پر ثابت قدم رہتی ہے۔ استقلال اور ارتقا کی تمثیل ملاحظہ ہو ؎

طلوع ہے صفتِ آفتاب اس کا غروب
یگانہ اور مثالِ زمانہ گوناں گوں

آفتاب کا پیش پا افتادہ طلوع و غروب اور زمانے کی دقیق یگانگی و گوناگونی، پھر نظامِ کائنات میں زمانہ اور آفتاب کا ربط اور ایک شعر کے نظم میں دونوں کی آمیزش —— ان سب نکتوں کو مربوط کرنے والی فکر کی رعنائی اور ان نکتوں کے نقوش کو مرتب کرنے والے فن کی چابکدستی دیدنی ہے۔

تیسرے شعر میں مزاج کی حیاداری اور ذہن کی حکمت پسندی کا یہ توازن ؎

نہ اس میں عصرِ رواں کی حیا سے بیزاری
نہ اس میں عہدِ کہن کے فسانہ و افسوں

قدیم عہد جاہلیت کی اساطیری وہم پسندی اور جدید عصرِ مغربیت کی مغنیتی آبرو باختگی —— اسلامی تہذیب کی حکیمانہ اخلاقیت دونوں کی نفی کرتی ہے۔ فنی نکتہ یہ ہے کہ شاعر نے صرف قدیم و جدید پر دقیق فکری تبصرہ نہیں کیا۔ بلکہ اپنے شعری برتاؤ سے عصرِ رواں اور عہدِ کہن کو بالکل علامت بنا دیا ہے۔ تخیل کے زور سے دونوں زمانوں کے کردار کی توصیف، حیا سے بیزاری اور فسانہ و افسوں بھی منفردانہ انداز میں کی گئی ہے۔

خو کھڑ منتو ... [illegible]

کے ساتھ واضح کیا گیا ہے ۔

حقائقِ ابدی پر اساس ہے اس کی
یہ زندگی ہے، نہیں ہے طلسمِ افلاطون

اس شعر کی جان دوسرا مصرع ہے ۔ پہلے مصرعے میں اسلام کے حقائقِ ابدی پر استوار ہونے کے خشک دعوے کی دلیل دوسرے مصرعے میں بڑی معصومیت سے زندگی کا اثبات اور طلسمِ افلاطون کی نفی کر کے دی گئی ہے ۔ اتنے بڑے دعوے کی دلیل کے طور پر صرف ایک لفظ 'زندگی' کا اقرار چونکا دیتا ہے اور ابھی ہم پوری طرح اس خیال پر غور نہیں کر پاتے ہیں کہ دوسرے ہی لمحے ہمارے سامنے 'طلسمِ افلاطون' کی محکم تردید آجاتی ہے ۔ یکایک ذہن یونانی فلسفے کی خوابناک فضا میں پہنچ جاتا ہے ۔ ایک طرف زندگی کے تصور کی عمل خیز وسعت' دوسری جانب افلاطون کی خیالی جمہوریت کا طلسم خانہ' تخیل کے پردے پر تصویروں کا ہجوم ہو جاتا ہے ۔ طلسمِ افلاطون کا فقرہ استعمال کر کے شاعر نے ایک خالص علمی' تاریخی اور فلسفیانہ حوالے کو محاورے کی حد تک معنی خیز بنا دیا ہے کیونکہ لفظ افلاطون ہماری زبان میں ضرب المثل کی حیثیت سے عام فہم ہے ۔

آخری شعر اسلامی تہذیب میں ظاہر و باطن کے حسن اور توازن کی طرف اشارہ کرتے ہوئے نہ صرف گذشتہ بیانات کا حاصل پیش کرتا ہے بلکہ اپنے خیال انگیز طریقِ تعبیر سے کچھ ایسے نئے نکتوں کا اضافہ

عناصر اس کے ہیں روح القدس کا ذوق جمال
عجم کا حسنِ طبیعت، عرب کا سوزِ دروں

یہ ایک شعر مذہبی، تاریخی، عمرانی اور فلسفیانہ اشاروں سے مملو ہے۔ سب سے پہلے تو روح القدس کے ذوقِ جمال کو سمجھئے، صرف الفاظ اور ان کی ترکیب و ترتیب سے بے ساختہ ابھرنے والا احساسِ رعنائی و پاکیزگی فرحت انگیز ہونے کے باوجود کافی نہیں۔ اس مقصد کے لئے حضرت جبرئیل کے ملکوتی حسن، ان کی جسمانی زیبائی اور روحانی لطافت کا تصور کیجئے۔ اس کے بعد ضرورت تھی عرب و عجم کی فلسفیانہ تاریخ سے واقفیت کی اور دوسرے مصرعے کی پرمعنی اشاریت کا پورا ادراک تب ہی ممکن بھی ہے۔ لیکن شاعر کے وجدان نے حسنِ طبیعت اور سوزِ دروں کی نفیس ترکیبیں استعمال کر کے دو تہذیبوں کے کردار کی بالکل حسی نقش گری کر دی۔ واقعات کی یہ تخیلی تعبیر ہی روح شاعری ہے۔ اس شعر میں مذہب اور تاریخ کا مطالعہ فن کار کا ذاتی تجربہ بن گیا ہے۔

اس نظم میں ہیئتی منصوبہ، جیسا میں نے شروع میں تبصرہ کیا، واضح ہے۔ عملی تجزیئے سے یہ بھی واضح ہے کہ مذہب، تاریخ اور عمرانیات کے گہرے فلسفیانہ نکتوں کو منطق کی بجائے تخیلی طریقے پر پیش کیا گیا ہے اور تخیل کی اس شاعرانہ پیش کش میں صوتی آہنگ، استعارہ و تلمیح وغیرہ تمام لسانی و ادبی وسائل کو برتا گیا ہے۔ لیکن فنی نزاکتوں کی رعایت کے ساتھ بیان میں وضاحت اور قطعیت ہے۔ پہلی صورت اقبال کے مزاج اور دوسری ان کے ذہن کا اشاریہ ہے اور ان دونوں

صورتوں میں کامل ہم آہنگی ہے۔ اسی طرح اقبالؔ کی مخصوص فکر ان کے مخصوص فن میں ڈھلتی ہے یعنی اقبالؔ کے فن کا طلسم ہوش ربا نہیں، بصیرت انگیز ہے۔ اسی سے دنیائے شاعری میں یہ اضافہ ہوتا ہے کہ کلام کی نزاکت اور پیام کی صلابت اپنی اپنی جگہ محفوظ اور ایک دوسرے کی معاون ہیں۔ اس جذب کامل کی بدولت فکر کی گہرائی اور فن کی رعنائی دونوں میں مساوی اضافہ ہوتا ہے، نہ یہ کم نہ وہ زیادہ۔ اور راک و احساس، اخلاقیات اور جمالیات کے اسی توازن سے عظیم اور عالی ادب کا ظہور ہوتا ہے۔ ایسے ادب کا صحیح لطف اٹھانے اور اسکی پوری قدر و قیمت جاننے کے لئے شرط صرف یہ ہے کہ جو بات غور و فکر کے بعد کہی گئی ہے اس کو غور و فکر ہی کے ساتھ سمجھنے کی بھی کوشش کی جائے۔ فن اور فلسفہ کا یہ فرق جہل مرکب ہے کہ اول الذکر بدیہی ہے اور ثانی الذکر نظری۔ ذہن کی مستعدی، طبیعت کی موزونی اور نظر کی وسعت علم و فن کے ہر شعبے میں مصنف اور قاری دونوں کے لئے لازمی اوصاف ہیں۔ اس مقالے کو ضرب کلیم میں واقع اقبالؔ کی ایک امتیازی غزل پر ختم کرتا ہوں ؎

ملے گا منزلِ مقصود کا اسی کو سراغ — اندھیری شب میں ہے چیتے کی آنکھ جس کا چراغ
میسّر آتی ہے فرصت فقط غلاموں کو — نہیں ہے بندۂ حُر کے لئے جہاں میں فراغ
فروغِ مغربیاں خیرہ کر رہا ہے تجھے — تری نظر کا نگہباں ہو صاحب ما زاغ
وہ بزمِ عیش ہے مہمانِ یک نفس دو نفس — چمک رہے ہیں مثال ستارہ جس کے ایاغ
کیا ہے تجھ کو کتابوں نے کور ذوق اتنا — صبا سے بھی نہ ملا تجھ کو بوئے گل کا سراغ

اس غزل کے تغزل سے صحیح طور پر لطف اندوز ہونے کے لئے شعر فن، غزل اور نظم کے متعلق میں نے جو نکتے پیش کئے ہیں ان کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ غزل کی ردیف 'غ' ایک کرخت حرف ہے، جس کا حلقی تلفظ ماقبل کے 'الف ممدودہ' کی تان سے مل کے بار بار ہماری صوتی حس کو آزمائش میں ڈالتا ہے۔ اس کے علاوہ اشعار میں گھلاوٹ کی بجائے گنگناہٹ ہے۔ آخر کے دو شعروں کو چھوڑ کے باقی میں کچھ راست اندازی ہے۔ مجموعی فضا سوزو گداز کی نہیں ولولے کی ہے۔ روایتی قدروں سے اس سارے انحراف کے باوجود شعریت کا جوہر ——— تخیل اور نغمگی ——— نمایاں ہے۔ اس کے علاوہ جذبِ دروں کا سرجوش ہے۔ آخری دو شعروں کا کنایتی انداز اور خالص استعاراتی طریقِ تعبیر تو معراجِ شاعری ہے۔ دوسرے اور تیسرے شعر میں فراغ و فروغ کا ربط اور تیسرے میں 'صاحبِ مازاغ' کی چست تلمیح تخیل پرور ہیں۔ پہلے شعر میں بھی چھپنے کی آنکھ سے اگر خوف نہیں معلوم ہو تو، اندھیری شب میں اس کا چراغ ہونا نہایت معنی خیز ہے ——— یہ ہے وہ اجتہاد جو اقبال نے غزل میں کیا۔

(سنہ ۶۱ء)

اقبال کی فارسی شاعری

ہر فن کی ایک فضا ہوتی ہے۔ کوئی زبان اور اس کے ادب کی صنفیں ایک خاص ماحول کی پروردہ ہوتی ہیں۔ یہ ایک حقیقت ہے۔ لیکن اس سے بڑی حقیقت یہ ہے کہ انسانی دماغ ایک آفاقی چیز ہے۔ اسی بنا پر ایک سے زیادہ تہذیبیں باہم مل کر ایک دوسری کو متاثر کرتی ہیں۔ یہاں تک کہ بعض اوقات ایک جان دو قالب کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی روحانی اشتراک کا نتیجہ ہے کہ کوئی فن یا ادب پیدا کہیں بھی ہوتا ہے، پروان ایک سے زیادہ جگہوں میں چڑھتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ دو مختلف مقامات میں بروئے اظہار آنے والی ادبی ہیئتیں جزوی طور پر ایک دوسری سے مختلف ہوتی ہیں لیکن کلی اور بنیادی ہیولا دونوں کا ایک ہوتا ہے۔ یکسانی کے بغیر اس ہم آہنگی کو تنوع کہنا چاہیے، جیسے برطانیہ اور امریکہ کے انگریزی ادب میں جزوی اختلافات ہیں، مگر اصلاً دونوں میں کوئی فرق نہیں۔

ٹھیک یہی رشتہ ایران اور ہندوستان کے درمیان رہا ہے۔

صدیوں تک فارسی ہندوستان کی تہذیبی زبان رہی ہے۔ تقریر و تحریر میں ہندوستانیوں کی فارسی دانی کسی طرح ایرانیوں سے کم نہ تھی۔ اہل زبان ہونے میں دلی شیراز کی حریف رہی ہے۔ رومی، حافظ، سعدی، جامی، قاآنی، عرفی، نظیری، قاآنی کے ساتھ خسرو، بیدل، فیضی، غنی، غالب، شبلی، گرامی، اقبال کے نام بھی آنے چاہئیں۔ اگر اب تک اہل ایران نے ہندوستان کی یہ حیثیت پورے طور پر تسلیم نہیں کی ہے تو اس کی صرف دو وجہیں ہیں۔ ایک تو ایرانیوں کی تنگ نظری ہے، دوسری ہمارا احساس کمتری۔ ایرانیوں کا غلط قسم کے احساس برتری میں مبتلا ہونا ایک حد تک قدرتی ہے۔ چونکہ ایران فارسی کا مولد و منشا ہے، لہذا وہاں کے لوگ اس کے ارتقا میں غیر ملکیوں کا قرار واقعی حصہ تسلیم کرنے پر بمشکل آمادہ ہوں گے۔ لیکن ہمارا احساس کمتری فطری ہونے کے باوجود بہت افسوس ناک ہے۔ ہمیں تو آزاد تنقیدی نظر کے ساتھ مطالعہ کر کے اپنے حقیقی کارنامے کی قدر و قیمت کو پہچاننا اور اس کے اظہار پر قائم رہنا چاہیے تھا۔ آج جب فارسی کا علم و ذوق ہمارے درمیان تیزی سے فنا ہوتا جا رہا ہے، اس پہچان اور اظہار کی ضرورت اور بھی بڑھ گئی ہے۔ فارسی ادب صدیوں تک ہمارا تہذیبی اثاثہ رہا ہے۔ اگر ہم اپنے ماضی کے اس شاندار ورثے کو بالکل بھول نہیں جانا چاہتے تو ہمیں لازم ہے کہ فارسی ادب پر تبصرہ و تنقید کے ذریعہ اس کے شعور اور ذوق کو عام سے عام تر کرنے کی کوشش کریں۔ خود ہمارے ادب کے مربوط اور صحت مند

ارتقا کے لئے ناگزیر یہ ہے کہ فارسی کی اہمیت اور افادیت کو لوگوں پر واضح کیا جائے۔ اس لئے کہ لسانی طور پر فارسی ہی اُردو کا سرچشمہ ہے۔ اور کوئی دریا کتنا ہی طویل و عمیق ہو جائے اپنے سرچشمے سے بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ اُردو زبان کا اور سے اور نکھار انگریزی یا کسی ملکی و علاقائی زبان سے نہیں، بنیادی طور پر فارسی سے وابستہ ہے۔ اُردو کی لطافت کے سارے انداز فارسی کے مرہونِ منت ہیں۔ اور آج جو رسالوں اور کتابوں کی زبان روز بروز بگڑتی چلی جا رہی ہے اس کا اصلی سبب فارسی سے عدم واقفیت ہی ہے۔ ہمارے لکھنے والے دنیا بھر کی زبانیں جانتے ہیں اور نہیں جانتے تو اُردو' میں سے غلط کہا' فارسی۔

فارسی سے واقفیت کی اسی کمی کا نتیجہ ہے کہ رفتہ رفتہ ہم اس عظیم دولت سے محروم بلکہ بے خبر ہوتے جا رہے ہیں جو اقبال کی فارسی شاعری کی صورت میں ہمارے پاس موجود ہے۔ اقبال کے اُردو میں شاعرانہ کارنامے سے تو ہم قدرے واقف ہیں، مگر ان کی فارسی تخلیقات کے متعلق بس اِدھر اُدھر سے کچھ سُن لیا ہے یا چند منظومات پر سرسری نظر ڈال لی ہے اور اگر کسی طرح بعض یا تمام ہی تصانیف کو پڑھ بھی لیا ہے تو آزاد شعور اور ذاتی ذوق سے بیگانہ ہو کر۔ یہ حال ہمارے اچھے اچھے علمائے فارسی کا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اقبال کا فارسی کلام آج ہمارے لئے ایک حکمت گم گشتہ ہے۔ ایک کیمیائے سعادت ہمارے گھر میں پڑی ہے اور ہمیں خبر نہیں۔ چنانچہ اقبال نے جس

آفاقی مقصد کے لئے فارسی گوئی اختیار کی تھی! اس کی لگن ابھی تک عام نہ ہو سکی۔

اقبال غالب کی طرح اپنے اردو کلام کو مجموعۂ بے رنگ تو نہیں کہتے۔ لیکن یہ واقعہ ہے کہ اقبال کی شاعری کا اصل سرمایہ (غالب ہی کے مانند) فارسی میں ہے۔ اس کے بہت سے لسانی و ادبی اور ذاتی و اجتماعی اسباب ہو سکتے ہیں۔ خود اقبال کا اعتراف یوں ہے :۔

گرچہ ہندی در عذوبت شکر است　　طرز گفتار دری شیریں تر است
فکر من از جلوہ اش مسحور گشت　　خامۂ من شاخِ نخلِ طور گشت
پارسی از رفعتِ اندیشہ ام　　در خورد با فطرتِ اندیشہ ام

(صفحہ ۱۱ اسرار خودی)

اقبال کو اپنے فارسی کلام کی رعنائی کا شدید احساس تھا۔ یہی سبب ہے کہ انھوں نے برخلاف اُردو کے فارسی میں اپنے شعور پر جا بجا تبصرے کئے ہیں۔ فکر کی ندرت و عظمت کے ساتھ ہی، اپنے فن کی خصوصی شعریت و جودت اور سحر و اثر اقبال کی نگاہ میں واضح ہے :۔

تنم گلے ز خیابانِ جنتِ کشمیر　　دل از حریمِ حجاز و نوا ز شیراز است

(پیام مشرق صفحہ ۲۱۴)

برہنہ حرف نہ گفتن کمالِ گویائی است　　حدیثِ خلوتیاں جز بہ رمز و ایما نیست

(پیام مشرق صفحہ ۱۹۰)

وقت برہنہ گفتن است من بہ کنایہ گفتہ ام
خود تو بگو کجا برم ہم نفسانِ خام را (زبور عجم صفحہ ۷۹)

غزل آں گو کہ فطرت ساز خود را پردہ گرداند
چہ آید زاں غزل خوانے کہ با فطرت ہم آہنگ است (زبور عجم صفحہ ۱۸۳)

خوشا کسے کہ فرو رفت در ضمیرِ وجود
سخن مثالِ گہر برکشید و آساں گفت
(زبور عجم صفحہ ۹۴)

فن اگر سوزے ندارد حکمت است
شعر می گردد چو سوز از دل گرفت
(پیام مشرق صفحہ ۱۲۲)

بکسے عیاں نکردم، زکسے نہاں نکردم
غزل آں چناں سرودم کہ بروں فتاد رازم
(زبور عجم صفحہ ۱۲)

ز شعرِ دلکشِ اقبال می تواں دریافت
کہ درسِ فلسفہ می داد و عاشقی ورزید
(پیام مشرق صفحہ ۱۸۵)

خیالم کو گل از فردوس چیند
چو مضمونِ غریبے آفریند
دلم در سینہ می لرزد چو برگے
کہ بروے قطرۂ شبنم نشیند
(پیام مشرق صفحہ ۸۴)

زمرغانِ چمن نا آشنا یم | بشاخِ آشیاں تنہا سرا یم
اگر نازک دلی از من کراں گیر | کہ خونم می تراود از نوا یم

(پیامِ مشرق صفحہ ۲۶)

برگِ گلِ رنگیں ز مضمونِ من است | مصرعِ من قطرۂ خونِ من است

(پیامِ مشرق صفحہ ۳)

ان اشعار میں اقبال نے اپنی فارسی شاعری کی خصوصیات کے متعلق اہم تنقیدی نکتوں کی خود ہی وضاحت کر دی ہے۔ اول یہ کہ انھوں نے شاعرانہ نزاکتوں کی پوری رعایت کی ہے، دوم اُن کا نغمہ فسردہ نہیں، آتش ناک ہے۔ ان دو بظاہر مختلف اوصاف کی یک جائی سے نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ فن کی لطافت فکر کی صلابت سے ہم آہنگ ہے۔ یعنی عجم کے حسنِ طبیعت میں عرب کا سوزِ دروں پوشیدہ ہے۔

درحقیقت اقبال نے اردو ہی کی طرح فارسی شاعری کی بھی تجدید کی ہے۔ اس تجدید کے لئے اپنے مجتہدانہ ریاض اور اس کی کامیابی کا انھیں علم بھی ہے:

از نوا بر من قیامت رفت و کس آگاہ نیست
پیشِ محفل جز بم و زیر و مقام و راہ نیست
در نہادم عشق با فکرِ بلند آمیختند
نا تمام جاودانم کارِ من چوں ماہ نیست

(زبورِ عجم صفحہ ۱۲۲)

عجم از نغمہ ام آتش بجان است صدائے من درائے کاروان است

عجم از نغمہ ہائے من جواں شد ز سودایم متاعِ او گراں شد
(پیامِ مشرق صفحہ ۸۱)

چنانچہ اقبال کی فارسی شاعری کی یہ جدت و انفرادیت ہمارے سامنے ایک نئی صورتِ حال پیش کرتی ہے۔ رومی کے سات صدیوں بعد اقبال کو بدلے ہوئے حالات میں اسی قسم کی مہم سے سابقہ پڑا۔ انھیں بھی اپنے زمانے کی خرد گزیدہ فکر کو ایک عشق آمیز رُخ دینا تھا۔ اس عظیم مہم کی انجام دہی کے لئے قدرت نے ان کو پہلے ہی سے عشق و فکر دونوں کی دولت سے سرفراز کیا تھا۔ قدرتی طور پر انھوں نے اپنے مطالعہ و تفکر کو شعر و نغمہ کا قالب عطا کیا۔ عشق و فکر کا کامل امتزاج اسی اسلوب سے ممکن تھا۔ چنانچہ اس اسلوب کے اجزائے ترکیبی خاص الخاص ہیں۔ ایسے کسی اسلوب کی تعمیر میں حائل دشواریوں کا تصور بھی آسان نہیں۔ رومی کے علاوہ دوسرے تمام فارسی شعراء کے مقابلے میں اقبال کی فضیلت اسی سبب سے واضح ہے۔ مے صد سالہ و معشوق چاردہ سالہ سے جذبۂ شعر حاصل کرنا بہت آسان ہے۔ دانشِ حاضر کو نغمہ بنانا ایک کارِ گراں ہے۔

بات صرف اتنی ہی نہیں۔ دانش حاضرہ کا ری تنقید اور ایک تازہ نظامِ فکر کی تخلیق بھی مقصود تھی۔ ایسے ثقیل مسائل کو اقدارِ فن کی لطافت دینا ایک معرکہ خیز کارنامہ ہے۔ تاریخ ادب میں صرف چار

شاعر اس عظمت کے حامل ہوئے ہیں: رومی، دانتے، گیٹے اور اقبال۔ بروقت دانتے اور گیٹے سے بحث نہیں۔ لیکن رومی کے مقابلہ میں اقبال کا امتیاز دو گونہ ہے۔ اول، رومی کے بعد سات صدیوں میں انسانی شعور پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہو گیا۔ بے شمار نئے علوم و فنون اور جدید انکشافات و ایجادات زیر عمل آئے، فلسفہ اور سائنس کے علاوہ سیاسیات و اقتصادیات اور عمرانیات و نفسیات وغیرہ نے زلف حیات کو گرہ در گرہ الجھا دیا۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ تمدن و تہذیب پر مادہ پرستوں کا کلی تسلط قائم ہو گیا اور اقبال کے حصے میں ان سات پردوں کے اندر سے معشوق ازل کو نکال کر رونما کرنے کی جاں گسل مشقت پڑی۔ ایسے خرابے سے شعر کے پھول کھلانا ویسا ہی اعجاز ہے جیسے چٹان سے چشمہ نکالنا۔ دوم، فارسی نہ اقبال کی مادری زبان تھی اور نہ ان کا ماحول فارسی تھا۔ اس سے بھی زیادہ یہ کہ ایک طویل عرصے سے فارسی ادب ہند و ایران دونوں جگہ جامد ہو چکا تھا۔ اس پر ایسی افسردگی طاری تھی جیسے روح عصر کی جلوہ آرائی کے لئے اس کے جسم الفاظ میں قوت ہی نہیں۔ یہ اقبال کی پہلی آواز تھی جس نے اسرار خودی اور رموز بیخودی کے صور سے اس جمود کو توڑا۔ اس طرح تمام موروثی و ماحولی دشواریوں کے باوجود اقبال کے ذہن فکر کے ساتھ ساتھ فن کی تجدید بھی آئی۔ ایسے پرخطر حالات میں شاعری کا توازن برقرار کر لینا بلکہ بڑھا دینا دوسرا، ادبی اعتبار سے زیادہ اہم معجزہ ہے۔

اس شعری توازن کے لئے اقبال نے نئے ساز و برگ تیار کئے ہیں۔ اپنے قبل کی تعینتانہ روایات و علامات کو انھوں نے یک قلم رد کر دیا یا یکسر بدل دیا۔ ہر بڑے شاعر کو اپنے عہد کے احساسات اور اپنے افکار کی عکاسی و نقاشی کے لئے ایک تمثال خانے (Mythology) کی ضرورت ہوتی ہے۔ وہ کسی تہذیب کے چند نمایاں اشخاص و واقعات کو لے کر انھیں علامات کی حد تک معنی خیز بنا دیتا ہے۔ پھر بار بار انھیں اشاروں کے حوالے سے اپنے خیالات کو واضح کرتا ہے۔ اس پر دگی سے مفہوم بیک وقت پُراسرار اور لطیف ہو جاتا ہے۔ چنانچہ اقبال نے اپنے تصورات کی شاعرانہ تجسیم کے لئے اسلامی روایات کو جذب کر لیا ہے۔ یہی روایات ان کے فنی رموز و نقوش ہیں۔ اقبال کا تخیل اسلامی تاریخ کے ہیروؤں اور ان کی بنائی ہوئی داستانوں سے نگار خانہ ہے۔ ان کی شاعری میں تلمیح، استعارہ اور کنایہ کا پورا نظام اسی نگار خانے پر استوار ہے۔ اسرارِ خودی کے ایک باب "در بیان اینکہ خودی از عشق و محبت استحکام می پزیرد" میں شاعر نے اپنی محبوب ترین شخصیت حضرت محمد مصطفیٰ صلی اللہ علیہ وسلم کو ایک مثالی مرکزِ عشق کے طور پر ان خیال انگیز تلمیحات کے ساتھ پیش کیا ہے:۔

طورِ موجے از غبارِ خانہ اش ‏ ‏ ‏ ‏ کعبہ را بیت الحرم کاشانہ اش
کمتر از آنے ز اوقاتش ابد ‏ ‏ ‏ ‏ کاسب افزایش از ذاتش ابد
بوریا ممنونِ خوابِ راحتش ‏ ‏ ‏ ‏ تاجِ کسریٰ زیرِ پائے امتش

در شبستانِ حرا خلوت گزید | قوم و آئین و حکومت آفرید
ماند شبہا چشمِ او محروم نوم | تا بہ بخت خسروی خوابیدہ قوم
وقتِ ہیجا تیغِ او آہن گداز | دیدۂ او اشکبار اندر نماز

(صفحہ ۲۰)

اس بیان میں محض واقعات کو منظوم نہیں کیا گیا ہے بلکہ پورا اندازِ بیان سراسر تلمیحی ہے۔ حضرت محمد مصطفےٰ صلعم کے تجربات و واردات سے استعارہ و کنایہ کی شاعرانہ تمثالیں ترکیب دی گئی ہیں۔

اقبال کا دوسرا فنی اجتہاد فارسی کی مروجہ ایرانی علامات کی تطہیر ہے۔ ایرانی تہذیب شاید دنیا کی سب سے تعیش پسند تہذیب ہے۔ جسمانی حسن کی آراستگی اور حواس خمسہ کے تلذذ کے جتنے سامان اس ثقافت میں پائے جاتے ہیں شاید ہی کہیں اور ملیں۔ لیکن بوالہوسی کے باوجود ایران واقعی حسن پرست رہا ہے۔ پیکرِ جمیل کی زیبائی کے لئے شائستگی کے جو لوازم ایرانی تہذیب میں مستعمل رہے ہیں آن کا عشرِ عشیر بھی جدید مغربی تمدن میں آسائش کے تمام اسباب کے باوجود نہیں پایا جاتا۔ مگر اس خوش رنگ قالب میں روح زنگ خوردہ ہو چکی تھی چنانچہ اقبال نے اس نفیس تہذیب کے ادبی اشاروں کو تو لے لیا مگر ان میں معانی بالکل دوسرے پیدا کر دیئے۔ انھوں نے تعیش کے وسائل سے تفکر کا کام لیا۔ اپنے اس کارنامے کا وہ خود ذکر کرتے ہیں :۔

غزل سرا شو و نواہائے رفتہ باز آور | باین فسردہ دلاں حرفِ دل نواز آور
کنشت و کعبہ و بت خانہ و کلیسا را | ہزار فتنہ از آں ...

زبادۂ کہ بخاکِ من آتشے آمیخت — پیالۂ بجوانانِ نو نیاز آورد
نے کہ دل ز نوائش بسینہ می رقصد — مے کہ شیشۂ جاں را دہد گداز آورد
بہ نیستانِ عجم بادِ صبحدم تیز است — شرارۂ کہ فرومی چکد زساز آورد

(زبورِ عجم صفحہ ۸)

اب اس کارنامے کی ایک مثال ملاحظہ ہو، اس سے قطع نظر کہ مذکورہ بالا بیان خود ایک مثال ہے:-

فرقے نہ نہد عاشق درکعبہ و بتخانہ — ایں جلوتِ جانانہ، آں خلوتِ جانانہ
شادم کہ مزارِ من درکوئے حرم بستند — راہے زمژہ کاوم از کعبہ و بتخانہ
از بزمِ جہاں خوشتر، از حور و جناں خوشتر — یک ہمدم فرزانہ و ز بادہ دو پیمانہ
ہرکس نگہے دارد، ہرکس سخنے دارد — در بزم تو می خیزد افسانہ ز افسانہ
ایں کیست کہ بر دلہا آوردہ شبیخونے؟ — صد شہر تمنا را یغما زدہ ترکانہ
دردشتِ جنونِ من جبریل زبوں صیدے — یزداں بکمند آور اے ہمتِ مردانہ

اقبال بہ منبر زد رازے کہ نباید گفت
ناپختہ بروں آمد از خلوتِ میخانہ

(پیامِ مشرق صفحہ ۱۹۸)

تہذیبی روایات کے علاوہ اقبال کے شاعرانہ وسائل کا سب سے بڑا اسلحہ خانہ مظاہرِ فطرت ہیں۔ طیور، اشجار، کوہسار، آبِ رواں اور گل ہائے رنگ رنگ کا ایک پورا نظام ہے جس کے استعارے قدم قدم پر معنی آفریں ہیں۔ فطرت کے نظاروں اور صداؤں کی یہ جنت نگاہ اور فردوسِ گوش ہر لمحہ دامنِ دل کو کھینچتی ہے۔ اقبال کے کلام میں فکر کی دماغ سوز

دقیقہ سنجیوں کے باوجود فن کی جو اتنی روح پرور تازگی اور رعنائی پائی جاتی ہے وہ بیشتر نقوشِ فطرت ہی کی شوخی اور طراوت کا فیض ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے شاعر کا تخیل قدرت کی بوقلمونیوں میں جذب ہوگیا ہے۔ اس کا اندیشہ فضائی حسن کے جلووں اور آوازوں سے لبریز ہے۔ شاید اسی لئے اقبال "معنی رنگیں" کی ترکیب استعمال کرتے ہیں۔ یہ واقعہ ہے کہ ان کے اشعار میں قوسِ قزح کے سات رنگ برابر جھلملاتے رہتے ہیں۔ اس یک چمن شادابی کے چند نمونے ملاحظہ ہوں:۔

بشاخِ زندگی مانمے ز تشنہ لبی است تلاشِ چشمۂ حیواں دلیل کم طلبی است

(پیام مشرق صفحہ ۱۹۶)

خیز و نقاب برکشائے پردگیانِ ساز را نغمۂ تازہ یاد دہ مرغِ نوا طراز را

جادہ زخونِ رہرواں تختۂ لالہ در بہار نازِ کہ راہ می زند قافلۂ نیاز را

دیدۂ خوابناکِ او گر بہ چمن کشودۂ رخصتِ یک نظر بدہ نرگسِ نیم باز را

(پیام مشرق صفحہ ۱۷۵)

چو موج سازِ وجودم ز سیل بے پرواست گماں مبر کہ دریں بحر ساحلے جویم

(پیام مشرق صفحہ ۱۷۴)

لالۂ ایں گلستاں داغِ تمنائے نداشت نرگسِ طنّازِ او چشمِ تماشائے نداشت

(زبورِ عجم صفحہ ۱۹۳)

صبح وستارہ وشفق وماہ وآفتاب بے پردہ جلوہ ہا بنگاہے تواں خرید
(زبور عجم صفحہ ۱۹۱)

بہ نگاہِ آشنائے چو درونِ لالہ دیدم
ہمہ ذوق وشوق دیدم ہمہ آہ و نالہ دیدم
بہ بلند وپستِ عالم تپشِ حیات پیدا
چہ دمن چہ تل چہ صحرا رمِ ایں غزالہ دیدم
(زبور عجم صفحہ ۱۸۸)

دریں گلشن کہ بر مرغِ چمن راہ فغاں تنگ است
باندازِ کشودِ غنچہ آہے می تواں کردن
(زبور عجم صفحہ ۱۵۱)

"پس چہ باید کرد اے اقوامِ شرق" کی تمہید یوں ختم ہوتی ہے:—

سرِّ حق بر مردِ حق پوشیدہ نیست روحِ مومن ہیچ می دانی کہ چیست
قطرۂ شبنم کہ از ذوقِ نمود عقدۂ خود را بدستِ خود کشود
از خودی اندر ضمیرِ خود نوشت رختِ خویش از خلوتِ افلاک بست
رخ سوئے دریائے بے پایاں نہ کرد خویشتن را در صدف پنہاں نہ کرد
اندر آغوشِ سحر یک دم تپید
تا بکامِ غنچۂ نورس چکید (صفحہ ۸)

شاعری کے جو اول تقتال خانے سے بھی زیادہ وافر اقبال کے

یہاں شعر کی موسیقی (Music) ہے۔ شعر کی یہ اندرونی آواز شاعری کا جزو ثانی ہی نہیں، جزو اعظم ہے۔ اور یہ جزو اقبال کی افتادِ مزاج ہے۔ ان کے روحانی کوائف انھیں ہمیشہ سرمست رکھتے ہیں۔ اور اس سرشاری سے نغمے کا ایک سیلِ بے پناہ رواں ہوتا ہے۔ ایک وجد آفریں گنگناہٹ اشعار کی رگ رگ میں ساری ہے۔ زمزمے کی یہ کیفیت چند غزلوں اور نظموں تک محدود نہیں، پورے کلام پر طاری ہے۔ یہ ترنم بحر اور ردیف و قافیے پر بھی منحصر نہیں۔ یہ دراصل الفاظ کی ایک خاص وجدانی ترکیب سے صورت پذیر ہوتا ہے۔ یہ فن کار کی طبیعت کے فطری سرجوش کا آہنگ ہے۔ اس کو ایک لفظ میں ولولے سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ زبورِ عجم کے سرودِ ازل کی چند تانیں گوش گزار ہوں:۔

چند بروے خود کشی پردۂ صبح و شام را
چہرہ کشا تمام کن جلوۂ ناتمام را
سوز و گداز حالتے است بادہ ز من طلب کنی
پیش تو گر بیاں کنم مستیٔ ایں مقام را
من بہ سرودِ زندگی آتشِ او فزودہ ام
تو نفسے شبنمے بدہ لالۂ تشنہ کام را
عقل ورق ورق بگشت عشق بہ نکتہ رسید
طائرِ زیرکے برد دانۂ زیرِ دام را

(زبورِ عجم صفحہ ۷۸)

بہ ادائے فرودیں در گلستاں مے نہاد می سازد
سبو از غنچہ می ریزد، ز گل پیمانہ می سازد

محبت چوں تمام افتد رقابت از میاں خیزد
بہ طوف شعلۂ پروانہ با پروانہ می سازد

بہ سازِ زندگی سوزے، بہ سوزِ زندگی سازے
چہ بے دردانہ می سوزد چہ بے تابانہ می سازد

تنش از سایۂ بالِ تدروے لرزہ می گیرد
چو شاہیں زادہ اندر قفس با دانہ می سازد

بگو اقبال را اے باغباں رخت از چمن بندد
کہ ایں جادو نوا ما را ز گل بیگانہ می سازد

(پیام مشرق صفحہ ۱۸۰)

اب ایک اہم ترین سوال درپیش ہوتا ہے —— کلامِ اقبال کی یہ ساری خصوصیتیں فارسی زبان کی شاعری میں کیا مقام رکھتی ہیں، وہ زبان و ادب کے فنی معیار پر پوری اترتی ہیں؟ یہ سوال میرا نہیں اور نہ کسی باذوق ادا شناسِ شعر کا ہو سکتا ہے۔ ایسے سوالوں کی مجہولیت مضحکہ خیز حد تک واضح ہے! بہر حال اس سوال کا جواب دینے کے لیے ایک اس سے بھی زیادہ اہم سوال اٹھتا ہے —— شعر کی حقیقت کیا ہے، وہ کون سے عناصر اور لوازم ہیں جو شعر کو فی الواقع شعر بناتے ہیں؟ جہاں تک کسی کلام کی لسانی درستگی کا تعلق ہے تو ظاہر ہے کہ ایک بنیادی اور اولین شرط ہے کلام کی

حقیقت کو معین کرنے کے لئے، اس ابتدائی وصف کے بغیر کلام کی ہستی ہی مقرر نہیں ہوتی، کجا یہ کہ اس کی خوبی و خامی پر بحث کی جائے۔ چنانچہ جب ہم کسی کلام کے اوصاف پر گفتگو کرتے ہیں تو لسانی قواعد اور ادبی اصول کے بھی مطلق وجود کو پہلے سے مان لیتے ہیں۔ اب جو کچھ تحقیق رہ جاتی ہے وہ روزمرہ اور محاورے کے بارے میں ہے۔ ادبی دنیا میں یہ ایک صداقت عامہ ہے کہ محاورے کا کمال فن کا ضامن نہیں۔ روزمرّہ کی استادی عموماً کاریگر کو جنم دیتی ہے، نہ کہ فن کار کو۔ یہ بات خاص کر شعر کے سلسلے میں پتھر کی لکیر ہے۔ ادب کی دوسری تمام صنفوں سے زیادہ شاعری ایک آفاقی جوہر ہے۔ اس کا تعلق براہ راست انسان کی اس لامکانی قدر سے ہے جس کو روح کہتے ہیں۔ جذبۂ شعر دل سے اٹھتا ہے اور دل پر گرتا ہے۔ چنانچہ شعر کی زبان مقامی بول چال کی گرد سے منزّہ ہوتی ہے۔ شعری وجدان کا کامیاب وسیلۂ اظہار صرف وہ ادبی نقوش ہوتے ہیں جن سے بہ یک وقت معنی کا ارتکاز اور تعمیم دونوں وابستہ ہیں۔ یعنی شعر کی زبان ایک گھلا ہوا سونا ہے جس سے لپٹی ہوئی میل دور کی جا چکی ہو۔ کندن کی اس لطافت کے بغیر ترفع یافتہ احساسات کا موثر ابلاغ ممکن نہیں۔

اقبال کی فارسی شاعری کا اسلوب ان ہی ادبی نقوش کلام (Figures of Speech) پر مشتمل ہے۔ اس میں روزمرّہ کا لوچ اور محاورے کا پیچ و خم نہیں۔ لیکن ادبی زبان کی لطافت اور نقوشِ کلام کی نفاست وافر ہے۔ ایک طرف تشبیہہ واستعارہ اور کنایہ و تلمیح کا

نگار خانہ ہے، تو دوسری جانب سرود و نغمہ کی سحر کاری۔ تمثیل اور ترنم کے یہی اوصاف شاعری کے اصل ترکیبی عناصر ہیں۔ غور کرنے کی بات ہے کہ اگر نظام شعر سے تصویروں کا رنگ اور نغمے کا آہنگ نکال لیا جائے تو اس کی اپیل کیا رہ جائے گی؟ شاعرانہ تخییل اور اس کے اظہار کا افسانہ و افسوں صرف دو عوامل پر مبنی ہے: بلاغت و بدائع اور نغمہ و موسیقی۔ پہلے سے شعر کا پیکر بنتا ہے اور دوسرے سے اس کی حرکت اُبھرتی ہے۔ شعر نام ہے خیال کی صورت گری اور اس صورت کی دل نواز جنبش کا۔ شاعری کا پیرایۂ اظہار الفاظ کی ایک خاص ترتیب اور آوازوں کی ایک مخصوص ترکیب سے بروئے عمل آتا ہے۔ شعر کی ایک منضبط نمائش ہوتی ہے جو صورت و صدا کی ہنرمندانہ آمیزش سے پیدا ہوتی ہے۔ صوت و صُوَر کا یہی وہ ادغام ہے جو جلوہ و نغمہ کو یک جہت کر کے بہ یک وقت ہمارے احساسِ جمال کی تسکین اور حسِّ کمال کو انگیخت کرتا ہے۔ شاعری کے اس امتیازی نقش اور وزن کا کامل ازنکاز اقبال کے مزاج میں راسخ تھا۔ یہ محض ان کا ملکۂ فنی نہیں، شاید سرشت ہے۔ یا ان کے روحانی تجربات اور قلبی واردات اتنے حُسن آفریں اور وجد انگیز تھے کہ تخیل پر ہمہ وقت بَرّاقی اور اہتزاز کا ایک کیف طاری رہتا تھا۔ وہ اپنے تصورات کے اس درجہ شیدا ہو چکے تھے کہ دقیق سے دقیق افکار بھی انتہائی سرمستی و رعنائی کے ساتھ ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ عاشق نے فلسفے کی تمام وسعتوں اور پیچیدگیوں کو تیزاب کی طرح نتھار کر

بجلی کے مانند بر قا دیا ہے۔ یہ صورت حال جذبے کی صداقت اور خلوص اور ان دونوں سے پیدا ہونے والے جوش کا نتیجہ ہے۔ اقبال کا تفکر جتنا بھی قوی ہو ان کا تخیل اس سے بھی زیادہ شدید ہے۔ ان کی معنی آفرینی ادراک اور احساس کی کامل یک سوئی کا ثمر ہے۔ شاعر کا وجدان تجلیِ کلیم اور لحنِ داؤد دونوں سے بہرہ ور ہے۔ وہ قرآن کی ترتیل کا امانت دار ہے۔

اقبال کی تمثیل حقیقت کشا ہے، طلسم آفریں نہیں۔ ٹھیک جس طرح ان کا ترنم عمل خیز ہے، خواب آور نہیں۔ اوپر جن شعری عناصر کا تجزیہ کیا گیا ہے ان کی پرکھ کے لئے ذیل کے دو اشعار کسوٹی کے طور پر پیش کئے جاتے ہیں۔ ان دونوں میں فکر وفن کے معجز نما امتزاج پر جتنا غور کیا جائے گا مسرت و بصیرت میں اتنا ہی اضافہ ہوگا:۔

بوعلی اندر غبارِ ناقہ گم　　دستِ رومی پردۂ محمل گرفت

نغمہ کجا و من کجا سازِ سخن بہانہ ایست
سوئے قطار می کشم ناقۂ بے زمام را

اقبال کی شاعری فارسی ادب میں کئی جہتوں سے منفرد اور ممتاز ہے۔ قبل اور بعد کے فارسی شعراء میں کوئی ان کا مماثل نہیں۔ دو ہی

قسم کے شاعر پائے جاتے ہیں۔ ایک وہ جن کے تفکر نے ان کو غالب طور پر صرف معلّم اخلاق بنا دیا ہے۔ دوسرے وہ جن کے تعیش نے انھیں محض فن کاری کی حد سے آگے نہیں بڑھنے دیا۔ پہلے طبقے میں سعدی، جامی، سنائی، عطار اور بڑی حد تک رومی کا بھی نام آتا ہے۔ دوسرے زمرے میں حافظ[1] اور خیام[2] کے نام سرفہرس ہیں۔ ان سب کے برخلاف اقبال فکر اور فن کے اس حد تک جامع ہیں کہ ان کی فکر ہی شاعرانہ یا شعر مفکرانہ معلوم ہوتا ہے۔ یا یوں کہیے کہ شعر کی ساری لطافت فکر کی رفعت اور اسی طرح فکر کی ساری بلندی شعر کی رعنائی کا عکس ہے۔ ان دونوں عناصر میں تمیز و تقسیم ناممکن ہے۔ بیک وقت بصیرت اور مسرت کا یہ دو آتشہ عظیم استعداد اور کثیر ریاض کا حاصل ہے۔ معنیٔ رنگیں اس خونِ جگر سے پیدا ہوا ہے جو انتہائی دماغ سوزی اور دل گدازی سے بردئے کار آیا ہے۔ نور اور سرور کا یہ امتزاج اور اس کمال درجے پر دنیا کے دوسرے ادیبوں کی طرح فارسی میں بھی ناپید ہے۔ ایک ہی موضوع پر رومی (اپنے فن کے عروج پر) اور اقبال کی غزلوں کا موازنہ کر لیجیے:-

بکشائے لب کہ قند فراوانم آرزوست

بنمائے رخ کہ باغ و گلستانم آرزوست

---

[1] حافظ کی رندی یا کم از کم رند خیالی کا جو نقش ان کے دیوان میں کا مجرہے اس کو کسی تاویل سے نہیں مٹایا جا سکتا ہے۔ [2] خیام کی خرابا تیت ان کی قبائے علم [illegible] ہے۔

یک دست جامِ بادہ و یک دست زلفِ یار
رقصِ چنیں میانۂ میدانم آرزوست

گفتی زناز بیش مرنجاں مرا، برو
آں گفتنت کہ بیش مرنجانم آرزوست

اے عقل تو ز شوق پراگندہ گوئے شو
اے عشق نکتہ ہائے پریشانم آرزوست

ایں آب و نان چرخ چو سیل ست بے وفا
من ماہیم نہنگم و عمانم آرزوست

جانم ملول گشت ز فرعون و ظلم او
آں نور جیب موسیٰ عمرانم آرزوست

دی شیخ با چراغ ہمی گشت گرد شہر
کز دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست

زیں ہمرہانِ سست عناصر دلم گرفت
شیرِ خدا و رستمِ دستانم آرزوست

گفتم کہ یافت می نشود جستہ ایم ما
گفت آں کہ یافت می نشود آنم آرزوست (رومی)

فروغِ خاکیاں از نوریاں افزوں شود روزے
زمیں از کوکبِ تقدیرِ ما گردوں شود روزے

خیالِ ما کہ از سیلِ حوادث پرورش گیرد
ز گردابِ سپہرِ نیلگوں بیروں شود روزے

یکے در معنی آدم نگر از من چہ می پرسی
ہنوز اندر طبیعت می خلد موزوں شود روزے
چناں موزوں شود ایں پیش پا افتادہ مضمونے
کہ یزداں را دل از تاثیر او پُرخوں شود روزے (اقبال)

اس سے قطع نظر کہ رومی کی غزل طویل تر ہے اور اس کے تخیلات میں ہمواری نہیں، اصل قابلِ غور نکتے دو ہیں: اول، رومی کے خیالات میں حسرت ہے اور اقبال کے افکار میں نشاط۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ رومی کچھ متزلزل ہیں اور اقبال پُر یقین۔ پیرِ رومی کی شان میں اور وہ بھی مرید ہندی کے مقابلے میں یہ نکتہ تحیّر خیز ہے۔ لیکن اگر ہم اس واقعہ پر غور کر لیں کہ رومی بہر حال وجدان پر انحصار کرتے تھے اور اقبال اپنی تمام قلندری کے باوجود رمز آشنائے خرد تھے، تو بات سمجھ میں آجاتی ہے۔ اقبال کا شعور بلاشبہ رومی سے زیادہ پختہ، ہموار اور منظم تھا۔ چنانچہ ان کے تصورات میں زیادہ یکسوئی، ہم آہنگی اور باضابطگی پائی جاتی ہے۔ دوم، شاید اول ہی کے سبب، اقبال کا فن رومی سے زیادہ لطیف و بلیغ ہے۔ گرچہ رومی کی غزل میں بھی شدید مستی ہے، مگر اقبال کا والہانہ پن اس سے بڑھا ہوا ہے۔ اقبال کی تصویریں زیادہ شفاف اور لحن زیادہ غنائی ہے۔

یہ تو ایک عام موازنہ ہوا۔ اب یوں دیکھیے کہ فارسی شاعری کی کلاسکی اصناف چار ہیں: غزل، رباعی، مثنوی اور قصیدہ۔ قصیدہ

اقبال کا موضوع نہیں ہو سکتا تھا اور نہ یہ کا ذب صنف اس قابل ہے کہ بجائے خود اس کو معیار تقابل بنایا جائے۔ حالاں کہ بیشتر فارسی شعرا کا مدارِ فن یہی صنف ہی ہے۔ اب رہی غزل، مثنوی اور رباعی۔ ان کے مشہورِ عالم اساتذہ حافظ، رومی اور خیام ہیں۔ ہم اُن ہی کی بہترین تخلیقات کا تقابل ان صنفوں میں اقبال کی طبع آزمائیوں سے کریں گے۔ سب سے پہلے غزل کو لیجیے:۔

اگر آں ترک شیرازی بدست آرد دلِ ما را
بخالِ ہندویش بخشم سمرقند و بخارا را

بدہ ساقی مئے باقی کہ در جنت نخواہی یافت
کنارِ آب رکنا باد و گل گشتِ مصلّا را

فغاں کایں لولیانِ شوخ کارِ شہر آشوب
چناں بردند صبر از دل کہ ترکاں خوانِ یغما را

ز عشقِ ناتمامِ ما جمالِ یار مستغنی است
بآب و رنگ و خال و خط چہ حاجت روئے زیبا را

من از آں حُسن روز افزوں کہ یوسف داشت دانستم
کہ عشق از پردۂ عصمت بروں آرد زلیخا را

اگر دشنام فرمائی و گر نفرین دعا گویم
جوابِ تلخ می زیبد لبِ لعلِ شکر خا را

نصیحت گوش کن جاناں کہ از جاں دوست تر دارند
جوانانِ سعادت مند پندِ پیرِ دانا را

حدیث از مطرب و مے گو و رازِ دہر کمتر جو
کہ کس نکشود و نکشاید بحکمت این معمّا را
غزل گفتی و دُر سُفتی بیا و خوش بخوان حافظ
کہ بر نظمِ تو افشاند فلک عقدِ ثریّا را (حافظ)

نہ تو اندر حرم گنجی نہ در بت خانہ می آئی
ولیکن سوئے مشتاقاں چہ مشتاقانہ می آئی
قدم بے باک تر نہ در حریمِ جانِ مشتاقاں
تو صاحب خانہ آخر چرا دزدانہ می آئی
بغارت می بری سرمایۂ تسبیح خوانان را
بشبخونِ دلِ زناریاں ترکانہ می آئی
گہے صد لشکر انگیزی کہ خونِ دوستاں ریزی
گہے در انجمن با شیشہ و پیمانہ می آئی
تو بر نخلِ کلیمے بے محابا شعلہ می ریزی
تو بر شمعِ یتیمے صورتِ پروانہ می آئی
بیا اقبال جامے از خمستانِ خودی درکش
تو از مے خانۂ مغرب زخود بیگانہ می آئی (اقبال)

جذبے کی مستی اور اس سے پیدا ہونے والی غنائیت دونوں غزلوں میں مشترک ہے۔ فرق یہ ہے کہ حافظ کی مستی ترکِ شیرازی، لولیانِ شوخ، گلگشتِ مصلّا، لبِ لعلِ شکرخا اور مطرب و مے جیسے خارجی مظاہرِ جمال کا عطیہ ہے۔ اس کے برخلاف اقبال کی

مستیِ نادیدہ و نامحسوس معشوقِ ازل کی عالم آشوب اداؤں سے خالص باطنی تاثر کا سرجوش ہے۔ ظاہر ہے کہ آخر الذکر تخیل کی کرشمہ کاری اول الذکر تصور کی پیکر سازی پر ہر لحاظ سے فایق ہے۔ ایک تو تخیل کی ایسی بارکی اور رسائی بہت گراں یاب ہے، دوسرے اس میں فنی لطافت و نزاکت بدرجہا زیادہ ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ اقبال کی غنائیت میں سبکی و روانی کا بہتر احساس پایا جاتا ہے۔ حافظ بے تحاشا دوڑنے بلکہ اچھلنے لگتے ہیں۔ اقبال کی رفتار میں متین خرام ہے۔ فرطِ جوش میں حافظ کی آواز بعض اوقات گھٹنے لگتی ہے اور کبھی منہ میں کف آجاتا ہے۔ اقبال نغمے کا توازن برابر برقرار رکھتے ہیں، ان کے آہنگ میں کبھی خلل واقع نہیں ہوتا۔ اسی طرح حافظ کی تصویریں بالکل خلط ملط ہیں، پری خانہ تو ہے لیکن نقوش منتشر اور پریشان ہیں، کوئی واضح خیال معین نہیں ہوتا۔ اقبال کے یہاں شروع سے آخر تک ایک ہی تمثال خانہ ہے جس کے متنوع پہلوؤں کو کامل ترتیب سے پیش کیا گیا ہے، چنانچہ ہجومِ تجلی سے نظر حیران نہیں ہوتی، شعلۂ طور بن کر رہ جاتی ہے۔ شاعر کا تخیل اپنی تمام زرتاریوں کے ساتھ ٹھیک ٹھیک منقش ہو جاتا ہے۔ ان حقائق کی روشنی میں ثابت ہوتا ہے کہ اقبال کا تغزل حافظ سے زیادہ شائستہ اور سرور انگیز ہے۔ اس تغزل کی اہمیت اور بڑھ جاتی ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ اقبال نے اپنی غزل میں اسی "رازِ دہر" کی کشایش کی ہے جس کو حافظ نے معمّا کہہ کر چھوڑ دیا تھا اور "حکمت" سے بھاگ کر "مطرب و مے" کی پناہ لی تھی۔

آمد سحرے ندا زِ میخانۂ ما کاے رندِ خراباتی دیوانۂ ما
برخیز کہ پُر کنیم پیمانہ زمے زاں پیشتر کہ پُر کنند پیمانۂ ما

در ہر دشتے کہ لالہ زارے بودہ است
آں لالہ زخونِ شہر یارے بودہ است
ہر برگِ بنفشہ کو ز زمیں می روید
خالیست کہ بر رخِ نگارے بودہ است

(خیام)

میارا بزم بر ساحل کہ آں جا ہوائے زندگانی نرم خیز است
بدریا غلط و باموجش در آویز حیاتِ جاوداں اندر ستیز است

شہیدِ نازِ او بزمِ وجود است نیاز اندر نہادِ ہست و بود است
نمی بینی کہ از مہرِ فلک تاب بسیمائے سحر داغِ سجود است

(اقبال)

مذکورہ رباعیوں سے خیام اور اقبال کے جو اندازِ نظر مترشح ہوتے ہیں اِن کا باہمی تضاد تو ایک معروف حقیقت ہے۔ حیرت کی بات ہے کہ ایک شخص خیابانِ عجم کی بہاروں میں رہ کر بھی اتنا قنوطی ہو جاتا ہے کہ زندگی اور اپنے آپ پر اس کو کوئی اعتماد نہیں رہ جاتا۔ نتیجتہً کارِ جہاں سے فرار ہو کر مے و معشوق کے آغوش میں پناہ گیر ہو جاتا ہے اور وہاں غم کو خوشی بنانے کی ہزار صورتیں نکالتا ہے۔ یہ فریبِ نشاطِ الم کی وہ انتہا

ہے جس کے بعد انسان کے اندر قوتِ حیات کی کوئی رمق نہیں رہ جاتی۔ روح اس کے فسردہ جسم سے پرواز کر چکی ہے اور وحشی جسم کی حیوانیت گویا مرگِ روح یا فنائے انسانیت کا جشن مناتی ہے۔ اس کے مقابلے میں ایک دوسرا شخص ہے جو اپنے خزاں رسیدہ چمن کو شادابی و شگفتگی کے تازہ ولولے عطا کرتا ہے۔ حالات کی سنگینیوں نے اس کے عزم و یقین کو اور بھی اُبھار دیا ہے۔ وہ سرتاسر ایک پیامِ امید بن گیا ہے۔ اس کی شعلہ نوائی کاروانِ حیات کو تیز گام کرتی ہے۔ غالباً اسی سبب سے خیام کی رباعی میں وہ تابِ فن نہیں جو اقبال کا حصہ ہے۔ اقبال کے مصرعوں کا فروغ، بخلاف خیام کے، مے کا رہینِ منت نہیں۔ اس کی سُرخی براہِ راست خونِ جگر کا جلوہ ہے۔ اسی لئے اقبال کے الفاظ و تراکیب میں جو سرور ہے وہ خیام کے ساغر میں نہیں ملتا۔ بالخصوص اگر دونوں کی آخری رباعیوں میں استعمال کی ہوئی تصویروں کا موازنہ کریں تو حقیقت بالکل واضح ہو جاتی ہے۔ 'لالہ زار'، 'خونِ شہریار'، 'برگِ بنفشہ' اور 'رخِ نگار' سے جو شعری ہیولا تیار ہوتا ہے وہ 'شہیدِ ناز'، 'بزمِ وجود'، 'نیاز اندر نہادِ ہست و بود'، 'مہر فلک تاب'، 'سیمائے سحر' اور 'داغِ سجود' کی تشبیہوں سے ترکیب پانے والے پیکر کے سامنے بہت بے کیف نظر آتا ہے۔ ایک طرف صبحِ درخشاں ہے، دوسری جانب سوادِ شام۔ صورت کا یہ رنگ رفتار کے آہنگ میں بھی منعکس ہے۔ نغمگی دونوں جگہ ہے، مگر اقبال کا سُر زیادہ دل ربا ہے۔ ان فنی نکتوں سے بھی زیادہ اہم آخری دونوں رباعیوں میں ایک ہی مفہوم کے اظہار کے لئے

طریق تعبیر کا اختلاف ہے۔ ظاہر ہے کہ جو رعنائی خیال "تا از دنیا زاوہ ہرد سحر سے برآتی ہے اس کا شائبہ بھی لالہ و شہریار ادر بنفشہ زنگار میں نہیں پایا جاتا۔

مثنوی معنوی کو زبانِ پہلوی میں قرآن کہا گیا ہے۔ اس خیال کی بیہودگی سے قطع نظر، فکر اور فن دونوں اعتبار سے مثنوی اردو کی قدیم داستانوں سے مشابہ ہے۔ یعنی اس کے اندر بے شمار قصّوں اور لطیفوں کے انبار تلے دبے ہوئے عناصر کو نکال اور چُن کر یکجا کرنے سے فکر و فن کے مستقل دائرے مرتب کئے جا سکتے ہیں۔ ورنہ بہ بجائے خود اپنی اصلی صورت میں ایک دفترِ پریشاں ہے، واقعات اور خیالات کا ایک صحرائے ناپیدا کنار۔ اس کا نہ کوئی موضوع ہے اور نہ کوئی مقرر ہئیت۔ اس کو اصطلاحی معنوں میں کتاب اور تصنیف کہا ہی نہیں جا سکتا۔ اس کی تحریر بلکہ تقریر کی جو تاریخ ہمیں معلوم ہے اس کے پیش نظر یہ بدنظمی فطری ہے۔ شاید اسی تصنیفی بے پروائی کا نتیجہ ہے کہ بحر اور ردیف و قافیہ کے علاوہ تمثیل و ترنم وغیرہ اوصافِ شعر بمشکل اس میں ملیں گے۔ بہرحال اسی پراگندگی کا نتیجہ ہے کہ کسی ایک موضوع پر رومی کے مسلسل اشعار کی کوئی معتد بہ تعداد نکال کر اقبال کے اشعار سے موازنہ کرنا ممکن نہیں۔ بہت جستجو کے بعد بے خودی پر یہ تین اشعار یکجا ملے ہیں:۔

عاشقاں را کار نبود با وجود — عاشقاں را ہست بے سرمایہ سود
بال نے وگرد عالم می پرند — دست نے وگو ز میداں می برند

عاشقاں اندر عدم خیمہ زدند   چوں عدم یک رنگ و نفس واحد اند

(مثنوی معنوی مولانا روم صفحہ ۲۵۸)

ان کے مقابلے میں رموز بیخودی کی تمہید "درمعنیٔ ربطِ فرد و ملت" کے چند اشعار ملاحظہ ہوں :-

تو خودی از بیخودی نشناختی   خویش را اندر گماں انداختی
جوہرِ نوریست اندر خاکِ تو   یک شعاعش جلوۂ ادراکِ تو
عیشت از عیشش غمِ تو از غمش   زندۂ از انقلابِ ہر دمش
واحدست و برنمی تابد دوئی   من ز تابِ او من استم و تو توئی
خویش دار و خویش باز و خویش ساز   نازہا می پرورد اندر نیاز

(اسرارِ خودی و رموزِ بیخودی یکجا صفحہ ۹۶ اقبال)

اس موضوع پر یہ اقبال کے دقیق ترین اور بے رنگ ترین اشعار ہیں۔ شعری اعتبار سے بہتر حصوں کو میں نے قصداً چھوڑ دیا ہے۔ اس لئے کہ شعریت کے کسی زاویئے سے بھی مثنوی معنوی اور اسرار و رموز اور پس چہ باید کرد اے اقوام شرق اور سب سے زیادہ جاوید نامہ کا کوئی مقابلہ نہیں۔ اقبال فیصلہ کن طریقہ پر بہتر شاعر ہیں۔ یہاں لائقِ موازنہ یہ حقیقت ہے کہ رومی نے فرد کو عاشق وغیرہ کے پردے میں بالکل عدم و مجہول اور مفلوج کر دیا ہے۔ رہی میدان مارنے کی بات تو وہ خود شاعر ہی کے بقول بے پر کی ہے۔ اس انداز نظر کے بالکل خلاف اقبال نے فردِ نوعِ آدم کی مشتِ خاک میں جوہرِ نوری کا سراغ لگایا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کی بے خودی ہشیاری سے کم

نہیں۔ یہی زورِ خود اعتمادی ہے جس نے اقبال کے مصرعوں کو زیادہ جاندار اور فرحت بخش بنا دیا ہے۔ ہمیں ایسے رقاص مصرعوں سے مرکب شعروں پر مثنویِ معنوی کے اشعار کی بہ نسبت زیادہ وجد آتا ہے۔ جیسا قال ویسا حال۔ واقعہ یہ ہے کہ ہمارے عہد میں رومی اقبال کے وسیلے سے زندہ ہیں اور آئندہ صدیوں میں بھی اقبال ہی کے قالب میں رومی کی روح پہچانی جا سکے گی۔ اس لئے کہ اقبال نے رومی کے تمام زندہ عناصر کو جذب کر کے باقی اجزا کو پژمردگی کے لئے چھوڑ دیا ہے۔

اصناف کے لحاظ سے فارسی کے قدیم ادبِ عالی میں اقبال کا مقام واضح ہو گیا۔ لیکن دورِ حاضر کے لئے اقبال کا زیادہ دلچسپ کارنامہ جدید ہیئت میں ان کی فارسی نظموں کا ہے۔ انھوں نے مغربی قماش پر نظم گوئی میں کامیاب ترین تجربے کئے ہیں۔ مواد کو ملحوظ رکھ کر نظم کی ہیئت کو متنوع پیچ و خم دیئے ہیں۔ کہیں مکالمہ، کہیں خود کلامی، کہیں بیانیہ، کبھی منظر نگاری، کبھی کردار نگاری، گاہ ترانہ و سرود ــــ ان متعدد طریقوں میں ایک قدر مشترک: فکر و تخیل کی تمثیل۔ نظموں کا ہیولا ہر گوشے سے درست اور چست ہے۔ مختلف مصرعوں اور بندوں میں ارتقائے خیال واضح اور مرتب ہے۔ ہر ایک ٹکڑا دوسرے سے عضویاتی طور پر مربوط ہے۔ ابتدا، وسط اور انتہا کی تنظیم ممکن حد تک

تسخیرِ فطرت، نوائے وقت، فصلِ بہار، سرودِ انجم، کرمِ کتابی، لالہ، کرمکِ شب تاب، حُدی، قطرہ آب، محاورہ مابین خدا و انسان، ساقی نامہ، شاہین و ماہی، تنہائی، شبنم، حور و شاعر، جوئے آب، بہشت، کشمیر، پیام۔

اسی طرح 'زبورِ عجم' میں درج ذیل مصرعوں سے شروع ہونیوالی نظمیں:۔

مانند سحر خیز و زیدن دگر آموز
اے غنچۂ خوابیدہ چو نرگس نگراں خیز
خواجہ از خونِ رگِ مزدور سازد لعلِ ناب

جدید نظم نگاری میں اقبال کا موازنہ کسی دوسرے فارسی شاعر سے ممکن و مفید نہیں۔ اس لئے کہ وہ اس ہیئت شاعری میں خود پیش رو ہیں۔ بعد میں آنے والوں نے قدرتی طور پر انھیں کا تتبع کیا ہے اور ان سے بیسیوں قدم پیچھے ہیں۔

مثنوی میں اسرارِ خودی، رموزِ بیخودی، پس چہ باید کرد اے اقوام شرق، غزل میں زبورِ عجم، پیامِ مشرق کا باب 'مے باقی' اور رباعی میں پیامِ مشرق کا باب لالۂ طور —— رومی کی مثنوی معنوی، حافظ کے دیوان اور خیام کی رباعیات کے مقابلے میں زیادہ جاں سوز و دل گداز ہیں۔ اسی طرح پیامِ مشرق اور زبورِ عجم کی نظمیں نہ صرف فارسی ادب میں صنفی لحاظ سے مستقل اضافہ ہیں بلکہ بجائے خود نہایت روح پرور ہیں۔ فارسی کا کوئی

جدید شاعران کی تب وتاب کا حریف نہیں۔ لیکن جاوید نامہ کی تمثیلات تو مشرقی شاعری میں فقید المثال ہیں۔ فارسی شاعری کا پورا دفتر ان کی نظیر پیش کرنے سے قاصر ہے۔ اتنے بڑے پیمانے پر اتنی تنظیم کے ساتھ شعر نگاری کا اب تک کسی نے حوصلہ ہی نہیں کیا

بحیثیت مجموعی اقبال کی ذہن افروز فکر اور دل نواز فن کے کمالات نے ایک نئی دنیا تخلیق کی ہے۔ بلاشبہ و مبالغہ وہ شاعری کے مجدد اعظم ہیں۔ ان کے اشعار نے جو انقلابی کارنامہ انجام دیا ہے' تاریخ عالم میں اس کے متوازی کوئی مثال نہیں۔ ان کے کلام و پیام نے انسانیت کے ارتقا میں ایک رول ادا کیا ہے۔ انھوں نے اپنے زمانے کے فن اور اس ذریعے فکر کو ایک تازہ و صالح رُخ دینے کی کوشش کی۔ اس کوشش کی نتیجہ خیزی روز بروز واضح ہوتی جارہی ہے۔ آج ایک پوری نسل ایسے ذہین افراد کی اُٹھ کھڑی ہوئی ہے جنھوں نے اپنے مقدر کے ستارے کو اقبال کی کارگہِ فکر سے پہچانا ہے۔

شاید اسی معنی میں ایران کے ملک الشعراء بہار نے ہمارے عہد کو دورِ اقبال کہا ہے۔

موازنۂ اقبال و غالب

فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
ہے پرِ مرغِ تخیّل کی رسائی تا کجا
تھا سراپا روح تو بزمِ سخن پیکر ترا
زیبِ محفل بھی رہا محفل سے پنہاں بھی رہا

دید تیری آنکھ کو اس حُسن کی منظور ہے
بن کے سوزِ زندگی ہر شے میں جو مستور ہے

محفلِ ہستی تری بربط سے ہے سرمایہ دار
جس طرح ندی کے نغموں سے سکوتِ کوہسار
تیرے فردوسِ تخیل سے ہے قدرت کی بہار
تیری کشتِ فکر سے اُگتے ہیں عالم سبزہ زار

زندگی مضمر ہے تیری شوخیٔ تحریر میں
تابِ گویائی سے جنبش ہے لبِ تصویر میں

("مرزا غالب": بانگِ درا)

پیشِ خود دیدم سہ روحِ پاک باز آتش اندر سینہ شاں گیتی گداز
در برِ شاں حلہ ہائے لالہ گوں چہرہ ہا رخشندہ از سوزِ دروں
در تب و تابے ز ہنگامِ الست از شرابِ نغمہ ہائے خویش مست

(جاوید نامہ: غالبؔ، حلاج اور طاہرہ کا استقبال)

ان اشعار اور جاوید نامہ میں غالب کے متعلق دوسرے اشعار، ان سے سوال و جواب اور ان کی ایک مشہور فارسی غزل کے منتخب اشعار کی نقل سے واضح ہوتا ہے کہ اُردو شعراء میں اقبالؔ سب سے زیادہ غالبؔ سے متاثر تھے۔ وہ ان کو محض فن کار نہیں بلکہ اس سے بہت زیادہ سمجھتے تھے:-

لطف گویائی میں تیری ہمسری ممکن نہیں
ہو تخیل کا نہ جب تک فکرِ کامل ہم نشیں (مرزا غالب)

اس تاثر کی نوعیت و حیثیت کیا ہے؟

ہر ادب کا ارتقا دو عاملوں پر مبنی ہے: روایت اور انفرادیت۔ منفرد سے منفرد فن کار کا ایک ذہنی پسِ منظر ہوتا ہے۔ جب وہ ادبی معاشرے میں آنکھیں کھولتا ہے تو پیدائشی طور پر اپنا ورثہ لے کر آتا ہے۔ اس کے بعد اس کا نشو و نما ایک خاص ماحول میں ہوتا ہے۔ توارث اور گرد و پیش کے اسی پسِ منظر میں اس کی انفرادیت اُبھرتی ہے۔ وہ کتنا ہی انقلابی اور مجدد ہو، اپنے ادب کے لسانی وسائل اور ادبی نقوش سے بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ شعوری یا غیر شعوری طور پر پہلے وہ ماضی سے کچھ لیتا ہے اور اسی لحاظ سے، روایت سے اخذ و جذب میں قدرتی طور پر وہ بعض عناصر کو رد اور بعض کو قبول کرتا ہے، اس کی پسند و ناپسند کا ایک

معیار ہوتا ہے، جو اس کے تاثر کے انداز اور حد کو معین کرتا ہے۔

یہ حقیقت دوسرے تمام شعراء سے زیادہ اقبالؔ کے یہاں نمایاں ہے۔ ان کے تاثرات محض اردو شاعری یا مشرقی ادبیات تک محدود نہیں، ان کا مطالعہ اپنے زمانہ تک کے تمام انسانی علوم پر محیط ہے اور اسی لحاظ سے ان کے اخذ و جذب کے سلسلے بھی بہت طویل اور پُرپیچ ہیں۔ مشرق و مغرب، ماضی و حال، علم و عمل کی بے شمار شخصیتیں اقبالؔ کے زیر تجربہ آئیں۔ اپنے کلام میں اقبالؔ نے ان میں سے بہتوں کا ذکر کیا ہے اور بہتیروں پر تبصرے بھی کئے ہیں۔ باضابطہ موضوع بنا کر بھی اور سرِ راہے بھی۔ شخصیتوں کے ساتھ اقبال کا تعلق ایک مستقل موضوع ہے[۱] اس سلسلے میں ایک بنیادی بات یہ ہے کہ یہ سارے علوم و اشخاص اقبالؔ کے فکری و فنی مقصود کے محض وسائل ہیں۔ بجائے خود ان میں کوئی بھی مقصود نہیں حتیٰ کہ رومی بھی نہیں۔ یہ سب کے سب محض ذرائع، آلۂ کار اور خام مواد ہیں۔ اقبالؔ کے ہیولائے شاعری میں ان تمام اجزاء کا کچھ نہ کچھ سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ مگر یہ اجزاء لازمی طور پر ایک کل کے تابع ہیں۔ ان میں سے کوئی بڑا سے بڑا جزو بھی اقبالؔ کے نظامِ فن میں اپنی کوئی مستقل حیثیت نہیں رکھتا، بلکہ اس کا وجود بالکل اضافی ہے۔ اقبالؔ کی اپنی نظر سب پر حاوی ہے۔ بنیادی طور پر شاعر ہونے کے سبب

---

[۱] میں نے اُردو ادب علی گڑھ (۱۹۵۷ء) میں "اقبال اور شخصیتیں" کے عنوان سے اس پر قدرے مفصل بحث کی ہے۔

ممکن ہے مختلف اشخاص سے ان کے تاثر کی ابتدا جذباتی انداز سے ہوئی ہو لیکن اظہار کی آخری منزل تک پہنچ کر یہ تاثر قطعاً شعوری ہو جاتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اقبال کے حلقۂ تاثر میں متنوع بلکہ متضاد شخصیتیں بڑے توازن کے ساتھ اسیر ہیں۔ ان کا تخیل جبریل اور ابلیس، علیؓ اور لینن، رومی اور رازی جیسے متضاد اشخاص کا جامع ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اقبال کے پیش نظر ایک متعین نصب العین کے تحت ایک واضح نظامِ فکر کی تعمیر تھی۔ اس لئے انھوں نے بڑی باریک بینی سے اپنے وقت تک دریافت شدہ کائنات سے متنوع اجزا و عناصر فراہم کئے اور سب کو ایک منفرد انداز پر مرتب کر دیا۔ گو یہ ترتیب کسی نثری تصنیف کی طرح یکجا منظم نہیں ہے بلکہ قریب قریب ایک درجن مجموعہ ہائے اشعار میں پھیلی ہوئی ہے۔ مگر یہ بکھرے ہوئے اجزا ایک ہی رہنما تخیل کے تحت مربوط ہیں اور متنوع عناصر کو آمیز کر کے اقبال نے ایک آدم کی تخلیق کی ہے۔ یہ آدم صرف اپنے خالق کی روح کا مظہر ہے، اگرچہ اس کے جسم میں زمین و آسمان کے بہت سارے اجزا و عناصر ہیں۔

یہ ہے اشخاص سے اقبال کے تاثر کی نوعیت۔ چنانچہ دوسرے بیشمار لوگوں کی طرح غالب سے بھی انھوں نے اسی انداز پر اخذ کیا ہے۔ غالب نے اپنے متعلق ایک فارسی قطعہ میں دعویٰ کیا ہے۔

مبر گمانِ توارد یقیں شناس کہ دزد
متاعِ من ز نہاں خانۂ ازل بردست

گو یہ ایک شاعرانہ مبالغہ ہے، مگر یہ بات اس حد تک اقبال کے مجتہدانہ

اخذ و جذب کے متعلق بالکل صحیح ہے کہ انھوں نے انفرادی جدت کے ساتھ اپنے ادب کی روایت سے بھی پورا استفادہ کیا ہے۔ یہ سمجھ کر کہ حکمت کا کوئی پہلو کہیں بھی ہو، دراصل انھیں کا گم شدہ مال ہے :۔

خرد افزود مرا درسِ حکیمانہ فرنگ
سینہ افروخت مرا صحبتِ صاحب نظراں

دانشِ انسانی سے فیض یابی کا یہ خاکسارانہ اعتراف غالب کی تعلی سے زیادہ حقیقت پر مبنی ہے۔ بہر حال، اقبال کا ذہن و مزاج اُردو شعرا میں سب سے زیادہ غالب کے مماثل ہے۔ اس سے قطع نظر کہ غالب ہی کی طرح اقبال کا بھی اصل سرمایۂ فکر و فن فارسی میں ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ ہمارے ادب کے ان دو عظیم ترین نابغوں کے تصور و تخیل میں بنیادی طور پر بڑی مشابہت پائی جاتی ہے :۔

از گدازِ یک جہاں ہستی صبوحی کردہ ایم — آفتابِ صبحِ محشر ساغرِ سرشارِ ما
چاک در اندر گریبانِ جہاں افگندہ ایم — بے جہت بیروں خرام از پردۂ پندارِ ما

دعویِ عشق ز ما کیست کہ باور نہ کند — می جہد خونِ دلِ ما ز رگِ گردنِ ما

بخلوت خلوۂ کارم نہنگ از زدم خود لا — ستوہ آید دل از ہنگامۂ غوغائے مطلبہا

دیگر ز سازِ بیخودی ما صدا مجو — آوازے از گسستنِ تارِ خودیم ما
ما جلوہ وقفِ خویش و دل ما ز ما پرست — گوئی ہجومِ حسرتِ کارِ خودیم ما

مشتِ غبارِ ماست پراگندہ سو بسو　　یارب بدہر عطیہ شمارِ خودیم ما
دلکارِ ماست نالہ و ما در ہوائے او　　پروانۂ چراغِ مزارِ خودیم ما.
خاکِ وجودِ ماست بخونِ جگر خمیر　　رنگینیٔ قماشِ غبارِ خودیم ما

سوزد زبسکہ تابِ جمالش نقاب را　　دانم کہ درمیان نہ پسندد حجاب را
خیز و بیرا بہ روی را سرِ دلہا دریاب　　شورش افزائے حوصلہ گاہے دریاب
عالم آئینۂ راز است چہ پیدا چہ نہاں　　تابِ اندیشہ نداری بنگاہے دریاب

دو برق فتنہ نہفتند در کفِ خاکے　　بلائے جبر یکے رنجِ اختیار یکے
زنالہ ام بدلت میرسد ہزار آسیب　　دشد کہ سنگِ تو بیرون دہد شرار یکے
تماشِ ہستیٔ من یکسر آتش است آتش　　مرا چو شعلہ بود پشت و روئے کار یکے

(غالب)

مرا ز دیدۂ بینا شکایتِ دگر است　　کہ چون بجلوہ در آئی حجابِ من نظر است
بہ نوریان زمن پائے گل پیامے گوئے　　حذر ز مشتِ غبارے کہ خویشتن نگر است
نوا زنیم و بہ بزمِ بہار می سوزیم　　شرر بہ مشتِ پرِ ما ز نالۂ سحر است

جادہ ز خونِ رہرواں تختۂ لالہ در بہار　　ناز کہ راہ می زند قافلۂ نیاز را

گہے صد لشکر انگیزی کہ خونِ دوستاں ریزی　　گہے در انجمن باشیشہ و پیمانہ می آئی

بود و نبود ماست زیک شعلۂ حیات　　از لذت خودی چو شرر پارہ پارہ ایم

تپش است زندگانی، تپش است جاودانی
ہمہ ذرہ ہائے خاکم دلِ بیقرار بادا

ایں جہاں چیست صنم خانۂ پندارِ من است
جلوۂ او گرو دیدۂ بیدارِ من است
ہمہ آفاق کہ گیرم بنگاہے اورا
حلقہ ہست کہ از گردشِ پرکارِ من است
ہستی و نیستی از دیدن و نادیدنِ من
چہ زمان و چہ مکاں شوخیٔ افکارِ من است

نگاہِ بے ادب زد رخنہ ہا در چرخِ مینائی
دگر عالم بناکن گر حجابے درمیاں خواہی
چناں خود را نگہ داری کہ با ایں بے نیازی ہا
شہادت بر وجودِ خود زخونِ دوستاں خواہی
مقامِ بندگی دیگر، مقامِ عاشقی دیگر
ز نوری سجدہ می خواہی، ز خاکی بیش از آں خواہی
مریں خاکے کہ دارم از محبت کیمیا سازم
کہ فردا چوں رسم پیشِ تو از من ارمغاں خواہی
(اقبال)

غالب و اقبال کے مذکورہ بالا اشعار پر سرسری نظر ڈالنے سے واضح ہو جاتا ہے کہ دونوں کے درمیان چند اہم اوصاف مشترک ہیں: شوخیٔ اندیشہ، رفعتِ خیال، ندرتِ فکر، شوکتِ اسلوب، آتش نوائی، رعنائیٔ تصور، مستی و تندی۔ ظاہر ہے کہ یہ مجرد اوصاف سیکھے نہیں جاتے بلکہ طبعی طور پر پائے جاتے ہیں۔ ان کے اشتراک سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اقبال اور غالب کی ذہنی ساخت اصلاً ایک دوسرے سے ملتی جلتی تھی، ان کے نفس کا میلان اور مزاج کا رنگ ایک سا تھا۔ خود آگاہی، وسعتِ نظر اور لطافتِ تخیل کے سرمایہ دار دونوں تھے، خود سری و بیباکی، جدت اور اختراع سے دونوں بہرہ ور تھے۔ ان سب سے اہم بات یہ ہے کہ دونوں کا شعور فلسفیانہ اور ذوق عاشقانہ تھا۔ چنانچہ دونوں "ورائے شاعری چیزے دگر" کے قائل ہیں اور شاید اسی "پیغمبرانہ" احساس کے سبب ایک خود کو "عندلیب گلشن ناآفریدہ" اور دوسرا اپنے بارے میں "من شاعر فرداستم" کہتا ہے۔

بس یہاں پہنچ کر دونوں کی مماثلت کی حدیں ختم ہو جاتی ہیں۔ اگر مذکورہ بالا چند ابتدائی اوصاف سے صرف نظر کر لیا جائے تو غالب و اقبال کے افق بالکل جدا ہو جاتے ہیں۔ قدرت نے شعری کارنامے کی استعداد دونوں کو یکساں عطا کی تھی (اور اس یکسانی میں دوسرے بہت سے شعراء شریک ہیں) لیکن اس استعداد کی تکمیل دونوں کے یہاں قطعی مختلف انداز میں ہوئی ہے۔ دونوں کے کمالات و فتوحات میں بڑا فاصلہ ہے۔ ممکن ہے یہ فاصلہ بنیادی طور پر زمان و مکان کے فرق کا اثر ہو۔ بہرحال،

یہ فاصلہ اپنی جگہ موجود ہے اور ان کے تقابل میں اسی کو مدار و معیار بنایا جائے گا، اس لئے کہ ادبی تنقید کا موضوع نتائج ہیں، نہ کہ اسباب۔ اور نتائج کی روشنی میں اقبال و غالب قطبین پر کھڑے نظر آتے ہیں۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ دونوں کے طریق عمل میں اس درجہ اختلاف کا باعث ان کی مخصوص ذہنی تربیت ہے، کسی وجہ سے بھی ہو، غالب نے اپنے شعور کی ویسی تربیت نہیں کی جو اقبال کر پائے۔ فطری جوہر دونوں کو یکساں ملا، مگر اس جوہر کا جیسا استعمال اقبال نے کیا وہ غالب سے نہ ہو سکا۔ ذہانت بجائے خود کوئی قابل لحاظ چیز نہیں جب تک اس میں ریاض نہ شامل ہو، ہر قوت ایک خاص نظم و ضبط کے تحت ہی بروئے کار آتی ہے۔

اقبال اور غالب کے تقابل میں ہمیں دونوں کے کارناموں کی مختلف نوعیتوں کے پیش نظر چند واضح حدود کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ اس میں شک نہیں کہ غالب کا جوش طبیعت انھیں اپنی ہیئت کلام میں غزل کی تنگ دامانیوں کا بار بار اور شدید احساس دلاتا تھا اور اسی جوش نے انھیں قطعے لکھنے پر بھی ابھارا۔ لیکن یہ واقعہ بھی اپنی جگہ پر ہے کہ اقبال نے غزل کے علاوہ مثنوی اور پھر جدید نظم کی ہیئتوں کو متنوع طریقوں سے استعمال کیا (قصیدہ اظہار خیال کی فطری و حقیقی ہیئت نہیں۔ اس لئے اس کو تفنن سے زیادہ کسی سنجیدہ صنف کے طور پر زیر بحث نہیں لایا جا سکتا)۔ اس کے علاوہ، اقبال کا مجموعی سرمایہ غالب سے بدرجہا زیادہ ہے۔ اس لئے یہ ظاہر ہے کہ موازنہ مثنوی اور نظم کے عظیم تر سرمائے

کو چھوڑ کر صرف غزل کے محدود دائرے میں ہوگا۔

غالب :-

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم — قضا بگردشِ رطلِ گراں بگردانیم
ز چشم و دل بتماشا تمتع اندوزیم — ز جان و تن بمدارا زیاں بگردانیم
بگوشۂ بنشینیم و در فراز کنیم — بہ کوچہ بر سرِ رہ پاسباں بگردانیم
اگر ز شحنہ بود گیر و دار نندیشیم — وگر ز شاہ رسد ارمغاں بگردانیم
اگر کلیم شود ہمزباں سخن نکنیم — وگر خلیل شود میہماں بگردانیم
گل افگنیم و گلابے برہ گزر پاشیم — مے آوریم و قدح درمیاں بگردانیم
ندیم و مطرب و ساقی ز انجمن رانیم — بکار و بار زنے کارداں بگردانیم
گہے بہ لابہ سخن با ادا بیامیزیم — گہے بہ بوسہ زباں در دہاں بگردانیم
نہیم شرم بیکسوی و باہم آویزیم — بشوخیٔ کہ رخِ اختراں بگردانیم
ز جوشِ سینہ سحر را نفس فرو بندیم — بلائے گرمیٔ روز از جہاں بگردانیم
بوہم شب ہمہ را در غلط بیندازیم — ز نیمہ رہ رمہ را با شباں بگردانیم
بجنگ باج ستاناں شاخسارے را — تہی سبد ز درِ گلستاں بگردانیم
بصلح بال فشانانِ صبحگاہی را — ز شاخسار سوئے آشیاں بگردانیم
ز حیدریم من و تو ز ما عجب نبود — گر آفتاب سوئے خاوراں بگردانیم

بمن وصالِ تو باور نمی کند غالب
بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم

اقبال :- فرصتِ کشمکش مدہ ایں دلِ بیقرار را
یک دو شکن زیادہ کن گیسوئے تابدار را

از تو درونِ سینہ ام برقِ تجلیؑ کہ من
با مہ و مہر دادہ ام تلخیٔ انتظار را
ذوقِ حضور در جہاں رسمِ صنم گری نہاد
عشق فریب می دہد جانِ امیدوار را
تا بفراغِ خاطرے نغمۂ تازہ زنم
باز بہ مرغزار دہ طائرِ مرغزار را
طبع بلند دادۂ بند ز پائے من کشا
تا بہ پلاسِ تو دہم خلعتِ شہریار را
تیشہ اگر بہ سنگ زد ایں چہ مقامِ گفتگو است
عشق بدوش می کشد ایں ہمہ کوہسار را

جوش، سیلان، سرمستی اور غنائیت کے عناصر دونوں غزلوں میں مشترک ہیں۔ دونوں کا موضوع بھی عشق ہے اور عشق سے پیدا ہونے والا گداز اور وفور بھی یکساں ہے۔ ان ابتدائی مشابہتوں کے باوجود دونوں غزلوں کی فضا اور تاثر میں آسمان و زمین کا فرق ہے۔ غالب عیش کوشی پر آمادہ ہیں، وہ ضبط و احتیاط کے ہر بند کو توڑ کر دادِ عشرت دینا چاہتے ہیں، ان کی ساری بلند بانگ لذت اندوزیوں کے لئے ایک خلوت مہیا کرنے پر صرف ہوتی ہے۔ ممکن ہے غالب کا مطمحِ نظر فی الواقع ہوس پرستی نہ ہو، لیکن اس غزل سے ان کے عشق کی نہج اور رُخ کا تو پتہ چل ہی جاتا ہے۔ اس کے برخلاف اقبال کا جذبۂ عشق ہوس کے ہر شائبے سے پاک، ایک لطیف و منزّہ کیف ہے، جس میں ولولے

کے ساتھ متانت بھی ہے۔ یہاں سرور شعور سے ہم آہنگ ہے۔ کمال جنوں کے ساتھ نہایت اندیشہ بھی ہے۔ یہاں تخیل محض وسیع و رنگین نہیں رفیع و عمیق بھی ہے۔

اقبال اور غالب کے شعور کا فرق ذیل کے متقابل اشعار سے نمایاں ہے:۔

۱۔ ہے دلِ شوریدۂ غالب طلسمِ پیچ و تاب
رحم کر اپنی تمنا پر کہ کس مشکل میں ہے (غالب)

۱۔ گماں آباد ہستی میں یقیں مردِ مسلماں کا
بیاباں کی شبِ تاریک میں قندیلِ رہبانی (اقبال)

۲۔ دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا
واماندگیٔ شوق تراشے ہے پناہیں (غالب)

۲۔ گرچہ ہے میری جستجو دیر و حرم کی نقش بند
میری فغاں سے رستخیز کعبہ و سومنات میں (اقبال)

۳۔ ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں (غالب)

٣- بتانِ رنگ و خوں کو توڑ کر ملّت میں گم ہو جا
نہ ایرانی رہے باقی نہ تورانی نہ افغانی (اقبال)

٤- نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا (غالب)

٤- میری نوائے شوق سے شور حریمِ ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بت کدۂ صفات میں (اقبال)

٥- بس ہجومِ نا امیدی خاک میں مل جائے گی
یہ جو اِک لذت ہماری سعیِ بے حاصل میں ہے (غالب)

٥- تقدیر کے پابند نباتات و جمادات
مومن فقط احکام الٰہی کا ہے پابند (اقبال)

اقبال و غالب کے شعور کے ان نمائندہ اشعار پر ایک نظر ڈالنے
سے دونوں کی ذہنیت کا جو فرق واضح ہوتا ہے، اس کو دو لفظوں میں تشکیک
و یقین سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ زندگی کے حقائق پر سوچا دونوں ہی نے
ہے، لیکن ایک اپنے توہمات میں الجھ کر رہ گیا اور دوسرے کی نگاہ تیز
دل و جود کو چیر گئی۔ غالب زندگی بھر تذبذب میں پڑے رہے۔ اقبال نے
یقین حاصل کر لیا۔ اس مقام پر مغربی فکر کے ایک مغالطے کی تردید ضروری

معلوم ہوتی ہے۔ اہل مغرب نے عرصے سے یہ شوشا چھوڑ رکھا ہے کہ شک علمیت کا معیار ہے۔ اس کے لئے انھوں نے مخلصانہ شک (Honest Doubt) کی ایک اصطلاح بھی گڑھ لی ہے۔ لیکن اس فقرے کی ترکیب ہی پر غور کرلیا جائے تو معلوم ہو جائے گا کہ یہ ایک متضاد قول ہے۔ شک بذات خود خلوص سے بہرہ ور ہو ہی نہیں سکتا۔ شک تو علامت ہی ہے اعتماد کے فقدان کی۔ شک ایک منطقی نتیجہ ہے عدم واقفیت کا۔ جب انسان غور وفکر کے باوجود یا اس کے بغیر مظاہر کائنات یا خود اپنی حقیقت سے باخبر ہو نہیں پاتا تو وہ تشکیک و تذبذب میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اور یہ مغرب کی بے شمار ابلہ فریبیوں میں ایک ہے کہ بداعتمادی اور بے وقوفی کو خلوص اور دانائی کا نام دیا جارہا ہے۔ ع

خرد کا نام جنوں رکھ دیا جنوں کا خرد

فلسفیانہ تحیر اور متصوفانہ جذب وغیرہ کسی رنگ آمیزی سے بھی اس سفید جھوٹ کو گوارا نہیں بنایا جا سکتا۔

تشکیک اور یقین کے ناگزیر ثمرات علی الترتیب قنوط اور نشاط ہیں۔ جس کا ارادہ متزلزل ہوگا، وہ اپنی قوت حیات کے باوجود یاس سے دامن نہیں چھڑا سکتا۔ اس لئے غالب اپنی فکری توانائیوں کے باوجود زندگی کا کوئی واضح تصور نہیں رکھتے تھے، اپنی سمت نہیں پہچانتے تھے اور کسی معین رخ پر ترتیب کے ساتھ چل ہی نہیں سکتے تھے۔ ان کا شعور اجتماعی درد سے خالی تھا۔ سنجیدہ اور ہموار تفکر ان کے یہاں نہیں ملتا۔ ان کے کلام میں عزم و عمل مفقود ہے۔ ظاہر ہے کہ اس بے دلی کا نتیجہ نومیدی جاوید کے

سوا کیا ہو سکتا ہے؟ گرمیٔ نشاطِ تخیل عطیہ ہے نشاطِ کار کی ہوس کا، جس کا واحد محرک مرنے کا ڈر ہے :—

منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید
نا امیدی اس کی دیکھا چاہیئے

اس کے برخلاف اقبال کے سامنے منزل مقصود کا نشان واضح تھا۔ انھوں نے اپنی توانائیوں کو اسی رُخ پر لگا دیا تھا۔ ان کے دانشورانہ تفکر نے انھیں ایک اجتماعی بصیرت عطا کی تھی۔ وہ پوری یکسوئی کے ساتھ اپنی تخیّل کو منظم کر سکتے تھے۔ ان کے اشعار ہماری پوشیدہ قوتوں کو مہمیز کرتے ہیں۔ حقائق سے معمور اور عرفان کامل کی پیدا کردہ اس شدید رجائیت کو فضا کی تاریکی کبھی نہیں ڈرا سکتی۔ اس لئے کہ پاکی و درخشانی، ستارے کی طرح، اس کا طبعی خاصّہ ہے :—

آسماں ہوگا سحر کے نور سے آئینہ پوش
اور ظلمت رات کی سیماب پا ہو جائے گی

اقبال و غالب کے شعور کا یہ فرق اس واقعہ پر مبنی ہے کہ غالب یکسر خیال پرست تھے اور اقبال سراسر حقیقت پسند۔ غالب وحدۃ الوجود اور وحدۃ الشہود وغیرہ کے ابہامات میں اس درجہ الجھ گئے تھے کہ اپنا اور تمام عالم کا وجود ان کی نگاہ میں مشکوک ہو گیا تھا :—

ہاں کھائیو مت فریبِ ہستی　　ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے
ہستی کے مت فریب میں آ جائیو اسدؔ　　عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

(غالب)

اس کے مقابلے میں اقبال کی نگاہ اتنی صاف ہے کہ نفس کی پیچیدگیوں سے لے کر آفاق کی وسعتوں تک ہر عنصر کی صداقت ان کے سامنے نمایاں ہے اور ان کے ذہنِ رسانے وجود کی اصلیت کا سراغ لگا لیا ہے:۔

کھو یا نہ جا صنم کدہ کائنات میں   محفل گداز گرمی محفل نہ کر قبول

کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے   مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق

(اقبال)

غالب دن رات یک گونہ بے خودی کے طلبگار رہتے اور اقبال خودی کو اتنا بلند کر دینا چاہتے تھے کہ خدا بندے سے خود اس کی رضا دریافت کرنے لگے۔ دونوں کی بنیاد کا یہ فرق معمولی نہیں۔ اس سے پستی اور ہستی، فرار اور قرار کے پیچ در پیچ انداز پیدا ہوتے ہیں۔ یہاں تک کہ معاملہ آ کر حیرت اور معرفت پر ٹھہرتا ہے، بات تعجب اور تدبر تک پہنچتی ہے۔ سوال دانش اور بے دانشی کا اٹھ جاتا ہے۔ غالب رند تھے اور اقبال قلندر۔ اول الذکر جذب سے آگے نہیں بڑھے، ثانی الذکر نے راہِ سلوک طے کر لی۔ ایک اپنے واردات کے سیل میں بہہ گیا، دوسرے نے ضبط کر کے تجلیات کا سامان فراہم کر لیا۔

اس موقع پر یہ کہنا صحیح نہ ہوگا کہ غالب اور اقبال کے ذہن کا یہ فرق ان کے ماحول کا نتیجہ ہے۔ غالب کے دور کی تہذیبی فضا انتہائی شک پرور تھی، نہ صرف سیاسی حیثیت سے غیر ملکی اقتدار مسلط ہو رہا تھا، بلکہ تمام قدیم اور محبوب ثقافتی قدریں تیزی سے فنا کی طرف جا رہی تھیں۔

زمانہ عمومی طور پر نئی کروٹ لے رہا تھا، عالم پیر مر رہا تھا اور کائنات جوان ابھر رہی تھی۔ قدیم وجدید کی اس کشمکش میں حالات و معاملات بالکل مبہم اور غیر یقینی تھے، یہاں تک کہ ماضی سے بدگمانی اور حال سے بے اطمینانی نے نہ صرف زندگی کے مستقبل بلکہ حقیقت و معنویت سے بھی ذہن و احساس انسانوں کو سخت مشکوک کر دیا تھا — اقبال کے زمانے میں تو حالات اور بھی تشویش ناک ہو گئے تھے۔ وہ تمام خدشات جو نصف صدی پیشتر محض اور بمشکل محسوس ہوتے تھے، واقعہ کی صورت میں کھل کر سامنے آ گئے تھے۔ غالب اور ان کے شاگرد حالی کے زمانہ تک مغرب کی نئی قوت سے کچھ نہ کچھ خوش گمانی کی گنجائش بھی تھی۔ لیکن اقبال کے عہد میں تو یورپ کی چیرہ دستیاں برہنہ ہو کر سامنے آ گئی تھیں اور سب سے زیادہ پریشانی کی بات یہ تھی کہ مغربی تمدن بالکل کھوکھلا اور مغربی تہذیب انسانی قدروں سے یکسر عاری تھی۔ مغربی فکر نے انسانیت کی روح کو مسخ کر دیا تھا، مغربی معاشرت سراسر فاسد اور زہرناک تھی — اقبال نہ صرف ان حقیقتوں کو دیکھ رہے تھے، بلکہ وہ یہ بھی مشاہدہ کر رہے تھے کہ مغرب کے سیاسی غلبے، صنعتی اقتدار اور سائنسی ترقیات کی بدولت یہ غلط فکر اور اس کا پیدا کردہ تمدن اور تہذیب پورے عالم پر چھاتی چلی جا رہی تھی۔ مشرق اپنی تمام صالح، عظیم اور تعمیری روایات کے باوجود تیزی سے پسپا بلکہ فنا ہو رہا تھا۔ انسانیت کی آخری شعاع امید بجھ رہی تھی، ساری کائنات میں تصادم، طوفان اور تہلکہ طاری تھا۔ رزم گاہ حیات میں ایک طرف شر کی تنومندی تھی، دوسری جانب خیر کی نقاہت۔ موت اور زیست کی

اس کشمکش میں ان دونوں قوتوں کے درمیان پیکار برپا تھی۔ ظاہر ہے کہ ان حالات میں "سفال ہند سے مینا و جام پیدا کرنے کا حوصلہ" ساغر جم کے مقابلے میں جام سفال کو محض اس لئے بہتر قرار دینے سے کہ "اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا" زیادہ بصیرت افروز اور جرأت آموز ہے۔

اس پس منظر میں اقبال اور غالب کی انسان دوستی کا موازنہ بہت آسان ہو جاتا ہے۔ عام طور پر غالب کو وسیع المشرب اور اقبال کو فرقہ پرور سمجھا جاتا ہے، اسی بنا پر یہ گمان کر لیا گیا ہے کہ غالب خالص انسان دوست تھے اور اقبال فقط مسلمان دوست، یہ مفروضہ اردو ادب کے بڑے بڑے مغالطوں میں سے ایک مغالطہ ہے۔ جس نے بھی اقبال اور غالب کا دیانت داری کے ساتھ بالاستیعاب مطالعہ کیا ہے اس پر یہ حقیقت روشن ہونی چاہئے کہ اقبال کی شاعری کا واحد موضوع انسان ہے، خارج کا انسان اپنے کائناتی اور سماجی رشتوں میں، اس کے برخلاف غالب کا مرکز توجہ اپنی ذات ہے یا ایک طرحدار معشوق جو کبھی زمین پر ناز فرماتا ہے اور کبھی آسمان سے جلوہ آرا ہوتا ہے لیکن بہرحال عاشق کی نیاز مندیوں کا تختۂ مشق ہے۔ غالب کی خودی سراسر انفرادی ہے، اقبال کی خودی یکسر اجتماعی ہے۔ غالب کا عشق غم ذات ہے، اقبال کا عشق غم کائنات۔ غالب شک کی خود پسندی میں گرفتار رہے، اقبال یقین کی خود آگہی سے سرفراز ہوئے۔ غالب نے انسان کو اس کی ہستی سے بدگمان و مایوس کیا، اقبال نے انسان کے اپنے وجود پر اعتماد کو بحال کیا اور اسے ندرت فکر و عمل کا

نشاط انگیز پیام دیا۔

اقبالؔ و غالبؔ کی انسان دوستی کے موازنے میں یہ نکتے ہماری ادبی تنقید میں غالباً اجنبی سے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ شعر و ادب کا مطالعہ عموماً سطحی کیا جاتا ہے اور صرف فن کے چند جلووں اور فکر کی چند اداؤں کو لے لیا جاتا ہے۔ حالانکہ صحیح اور جامع ادبی تنقید کا منصب یہ ہے کہ وہ فکر اور فن، ادب کے دونوں ناگزیر اور ناقابلِ تقسیم عناصر کی بنیادوں کا سراغ لگا کر ان کے اصلی جوہر اور روح کو کھینچ لائے۔ ان کے لامعلوم محرکات اور نامحسوس اثرات کا تجزیہ اور ان کی قدروں کو دریافت کر لے پھر فیصلہ کرے کہ کس عمل کی حقیقت و اہمیت کیا ہے۔ بہرحال یہاں اقبالؔ اور غالبؔ کے متعلق صرف دو عناصر پر اکتفا کیا جاتا ہے۔

غالبؔ کی آزادہ روی، خودداری اور بلند پروازی اپنی جگہ مسلّم ہے۔ لیکن یہ وہ ابتدائی مجرد اوصاف ہیں جو شاعر کو قدرت پیدائشی طور پر عطا کرتی ہے۔ ان اوصاف کی بارآوری کے لئے مخصوص ذہنی تربیت درکار ہے۔ کسی وجہ سے یہ ضروری تربیت غالبؔ کے ذہن کو میسر نہ آ سکی اور کچھ دوسری ہی قسم کے عوامل ان کی شخصیت کی تعمیر میں کارفرما ہو گئے۔ فرسودہ فلسفہ، ناکارہ تصوف، بوسیدہ ادب، ابتر سماج، پراگندہ ریاست —— یہ تھے وہ عوامل جنھوں نے غالبؔ کے ذہن کی تشکیل کی۔ اس لئے چار و ناچار، دانستہ یا نادانستہ غالبؔ

[illegible]

جرأت اندیشہ کے باوجود غالب کے شعور میں اتنی توانائی اور قوت اجتہاد نہیں تھی کہ وہ اپنے زمانے سے ستیز کر کے اس پر فتح حاصل کرتے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان کے اشعار سے انسان کو اپنی حقیقت اور امکانات کے متعلق کوئی عرفان اور اپنی منزل مقصود اور نشانات راہ کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ سب سے بڑی کمی یہ کہ انسان کی روح میں اپنے وجود کی تحقیق و تکمیل کا کوئی جذبہ بھی نہیں ابھرتا۔ عالم انسانیت کے متعلق جو چند اشارے جابجا ملتے ہیں وہ نہایت مبہم اور ژولیدہ ہیں جن سے صرف ذہنی الجھنوں میں اضافہ ہوتا ہے اور نشاط کار فنا ہو جاتا ہے۔ غالب کے ذہن اور روح، دماغ اور دل میں کبھی توازن قائم ہی نہیں ہوا۔ ایسا پراگندہ دل آدمی دوسروں کی جمعیت خاطر کا سامان کیا فراہم کر سکتا تھا۔ چند لمحوں کی ظاہری مسرّت بخشی اور لطف انگیزی دوسری بات ہے۔

دوسری وضاحت اقبال کے اجتماعی شعور کے ارتقا اور منزل کے متعلق ضروری معلوم ہوتی ہے۔ اقبال کی منظم فکر کو سمجھنے کے لیے ان کے پورے کلام کا مرتب مطالعہ ناگزیر ہے (اور ایسا حکیمانہ مطالعہ بہت کم کیا گیا ہے) ورنہ چند اشعار یہاں سے اور چند اشعار وہاں سے پڑھنے کا نتیجہ یہ ہے کہ کبھی اقبال کو فطرت پرست کہا گیا، کبھی وطنیت پرست، کبھی اشتراکیت پسند، کبھی مسلم فرقہ پرور وغیرہ۔ اس افراتفری کے سبب اقبال کی انسان دوستی کا صحیح تصور پورے طور پر واضح نہیں ہو سکا ہے۔ بانگِ درا سے ارمغان حجاز تک تقریباً ایک درجن اردو

فارسی شعری مجموعوں میں پھیلے ہوئے کلامِ اقبال کا اگر تاریخی ترتیب سے پھر مطالعہ کیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آجائے گی کہ شروع ہی سے مفکر شاعر کو صداقت کی جستجو تھی، وہ ایک ہی حُسنِ مستور کو شجر، پھول، پتے، تارے اور خاکِ وطن کے ہر ذرے میں ڈھونڈتا رہا۔ آدم کے ثبات کے لئے ایک دستورِ حیات کی طلب اُسے پیہم رہی۔ یہاں تک کہ مشرق و مغرب کے نظامہائے خرد کی گتھیاں سلجھا چکنے کے بعد بالآخر اسے اسلامی دستورِ حیات اور مدنیتِ اسلام کے نہایت اندیشہ و کمال جنوں میں انسان کے تمام پیچیدہ مسائل کا حل مل گیا اور اس کو یہ یقین واثق حاصل ہو گیا کہ اسلام ہی وہ متوازن عادل اور فطری نظام ہے جو عہد کہن کے فسانہ و افسوں اور عصرِ حاضر کی حیا بیزاری دونوں سے پاک ہے، جو طلسمِ افلاطون کی طرح خیالی نہیں بلکہ زندگی کی طرح عملی ہے، جس کی اساس حقائق ابدی پر ہے، اور جس میں عجم کا حسنِ طبیعت اور عرب کا سوزِ دروں دونوں عناصر ہم آہنگ ہیں۔ چنانچہ اقبال نے اقوامِ عالم اور خود مسلمانوں کو بھی زندگی کے اسی نظریے اور نظام کی دعوت دی۔ انھوں نے اسلام کو ایک اصولی تحریک کی حیثیت سے پیش کیا جس میں ان کے نزدیک عام انسانیت کی صلاح و فلاح مضمر ہے اور جو تمام عالم کی واحد متاعِ گراں بہا ہے، جو کسی طبقے اور ملک کی جاگیر نہیں، بلکہ اولادِ آدم کی مشترک میراث ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی اصولی دعوت میں فرقہ پروری کا کوئی

سوال ہی نہیں اٹھتا۔ یہاں معاملہ صرف نظریہ کا ہے۔ اقبال بلا شبہ ایک صاحب نظریہ فن کار تھے اور ان کا مخصوص اسلامی نظریہ ہی ان کی انسان دوستی کا ضامن ہے۔ ایسی واضح اور قطعی انسان دوستی جو یقیناً غالبؔ اور ان جیسے دوسرے شعرا کی مجہول و مبہم انسان دوستی کے مقابلہ میں بدرجہا بہتر ہے۔

شاید یہی سبب ہے کہ غالبؔ کے ذکر انسان میں بڑی رسمیت ہے:۔

بسکہ مشکل ہے ہر اک کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسّر نہیں انساں ہونا

کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

رنج کا خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہو گئیں

اس کے مقابلہ میں اقبال کی تعظیمِ انسان کا نمونہ یہ ہے:۔

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارہ مہِ کامل نہ بن جائے

متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزو مندی
مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی

یہ بندگی خدائی وہ بندگی گدائی
یا بندۂ خدا بن یا بندۂ زمانہ

ان حقائق کی روشنی میں اُردو شاعری کے ذہنی ارتقا میں غالب و اقبال کے نقطۂ نظر کا اختلاف واضح ہوجاتا ہے۔ اردو شاعری کی روایت میں شعور کی بیداری میرؔ سے شروع ہوتی ہے۔ اس کی ابتدا کامل یاس وافسردگی سے ہوئی، جو میرؔ کے حزن کا عطیہ تھا۔ غالبؔ کے یہاں شعور زیادہ بالیدہ ہوگیا، لیکن معاملہ تشکیک سے آگے نہیں بڑھا۔ ان پر کشمکش کی غیر یقینی کیفیت طاری رہی، اقبال تک پہنچ کر اردو شاعری مکمل طور پر بالغ ہوگئی، حقائق واضح ہوگئے، یقین کی دولت ہاتھ آگئی، اعتماد، یکسوئی اور نشاط نے غنچۂ دل کو کھلا دیا، ذہن کا دریچہ بالکل کھل گیا، کشادِ دل ونظر کا پورا سامان فراہم ہوگیا۔ میرؔ حلبس میں کڑھتے رہے، غالبؔ نے جہات کی وسعتوں کو نگاہِ حیرت سے دیکھا، اقبالؔ کی بصیرت نے مظاہر کی تہ میں کائنات کے سربستہ راز کو پالیا۔ اُردو شاعری کا ذہنی سفر ناامیدی سے شروع ہوا، امید وبیم سے گذرا اور بالآخر یقین کی دولت پر ختم ہوا۔ جس حق سے میرؔ مایوس ہوگئے، غالبؔ اُلجھتے رہے، وہ اقبال کی کمند میں آگیا:۔

میرؔ کے دین و مذہب کو کیا پوچھو ہو، ان نے تو
قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا
(میرؔ)

ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے، کلیسا مرے آگے
(غالب)

گماں آباد ہستی میں یقیں مردِ مسلماں کا
بیاباں کی شبِ تاریک میں قندیلِ رہبانی
(اقبال)

دراصل اقبال اور غالب کا اندازِ نظر ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ خودی اور عشق سے شغف دونوں کو ہے، لیکن اس شغف کی اسپرٹ میں بیّن فرق ہے۔ غالب کا عشق ان کی طبیعت کا تفنن ہے، اقبال کا عشق ان کی رگِ حیات ہے۔ اسی لئے غالب معشوق کی زلفوں کو اپنے بازو پر پریشاں کر کے اس سے کھیلتے ہیں۔ لیکن اقبال انتہائی شوخی و مستی کے عالم میں بھی سنجیدگی سے بس گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کرنے کی التجا کرتے ہیں۔ اسی لئے اقبال کی خودی غالب کے بخلاف کبھی خود پرستی اور خودکامی کی جانب مائل نہیں ہوئی۔ اسی لئے غالب کی ظرافت کے مقابلے میں اقبال کے یہاں متانت پائی جاتی ہے۔ غالب کو اعصابی الجھنوں نے مضمحل کر دیا تھا، اقبال کی طبیعت کشادہ اور پُر قوت تھی۔ اسی لئے محبوب کے سامنے اپنی شخصیت کے اظہار میں غالب گستاخ ہو جاتے ہیں۔ اقبال شوخ ہی رہتے ہیں۔ ان سے ایک کے دل کی تنگی اور دوسرے

کے دل کی کشادگی کا اندازہ اور غالب کے مقابلے میں اقبال کے مزاج کی سلامتی، ذہن کی وسعت اور روح کی عظمت کا علم ہوتا ہے۔

اوپر کی بحث سے چند فنی نکتے دریافت ہوتے ہیں۔ اول، عظیم شاعری یقین کی پیداوار ہے، نہ کہ شک کی۔ دوم، عظیم شاعری کی خصوصیت نشاط اور ترتیب ہے، نہ کہ افسردگی اور انتشار۔ سوم، عظیم شاعری فکر و جذبے اور ادراک و احساس کی کامل ہم آہنگی سے بروئے کار آتی ہے، نہ کہ عدم توازن سے۔ جیسا کہ ان مثالوں سے واضح ہوگا:۔

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک

دامِ ہر موج میں ہے حلقۂ صد کامِ نہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہونے تک

ہم نے مانا کہ تغافل نہ کرو گے لیکن
خاک ہو جائیں گے ہم تم کو خبر ہونے تک

پرتوِ خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

یک نظر بیش نہیں فرصتِ ہستی غافل
گرمیٔ بزم ہے اک رقصِ شرر ہونے تک

غمِ ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک (غالبؔ)

گیسوئے تاب دار کو اور بھی تاب دار کر
ہوش و خرد شکار کر قلب و نظر شکار کر
عشق بھی ہو حجاب میں حسن بھی ہو حجاب میں
یا تو خود آشکار ہو یا مجھے آشکار کر
تو ہے محیط بے کراں میں ہوں ذرا سی آب جو
یا مجھے ہم کنار کر یا مجھے بے کنار کر
میں ہوں صدف تو تیرے ہاتھ میرے گہر کی آبرو
میں ہوں خزف تو تو مجھے گوہرِ شاہوار کر
نغمۂ نو بہار اگر میرے نصیب میں نہ ہو
اس دمِ نیم سوز کو طائرکِ بہار کر
باغ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں
کارِ جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر
روزِ حساب جب مرا پیش ہو دفترِ عمل
آپ بھی شرمسار ہو مجھ کو بھی شرمسار کر (اقبال)

اس سے قطع نظر کہ غالب اور اقبال کے تصورات کی ان دو نمائندہ غزلوں میں مقابلتہً شک اور یقین، پراگندگی اور تنظیم، حسرت اور نشاط کا فرق موجود ہے، چند خالص ابتدائی و بنیادی شعری نکتے بھی سامنے آتے ہیں۔ موضوع کے ساتھ خلوص اور اس کے لئے جوش کو لیجئے تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ غالب نے صرف اپنے حسین و خیال انگیز تخیلات کو شعر کے سانچے میں ڈھال دیا ہے۔ اس کے مقابلہ میں اقبال کے جذبہ

بے اختیارِ شوق کی تندی آبگینۂ غزل کو پگھلائے دے رہی ہے، اسی لئے غالب کی غزل اقبال کی مستی و سرشاری اور سبکی و روانی سے محروم ہے۔

اس کی وجہ یہ ہے کہ غالب نے صرف ذہنی تجربات کا اظہار کیا ہے اور اقبال نے قلبی واردات بیان کئے ہیں۔ ایجادِ معانی دونوں جگہ ہے۔ فرق یہ ہے کہ جو چیز غالب کے وہاں اصلاً ادراک ہے، وہی اقبال کے یہاں احساس بن گئی ہے۔ اقبال کے کلام میں فکر، جذبے اور تجربے کا جو کامل امتزاج ہے، غالب کے اشعار میں اس کی صرف چند ناقص جھلکیاں ملتی ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ غالب کو اقبال کی طرح کسی بڑے موضوع، زندگی کے کسی معین نصب العین، عشق کے کسی محور کے ساتھ وابستگی میسر نہ آ سکی، اس لئے غالب میں اپنے موضوعِ سخن سے وہ شغف اور شیفتگی نہیں پیدا ہو سکی جس نے اقبال کے جگر کو خون کر دیا تھا، اس لئے خونیں جگری کی فنی لالہ کاریوں میں اقبال کا شریک دنیائے سخن میں کوئی نہیں۔ یہ خونیں جگری ذاتی آسودگی سے نہیں، اجتماعی غم سے پیدا ہوتی ہے اور اس کا سرچشمہ حسیات سے زیادہ افکار ہیں۔ اس لئے اس میں ایسی گہرائی، بلندی اور وسعت پیدا ہو گئی ہے جس کی مثال محض حساس یا طبّاع شعراء میں نہیں ملتی۔

اسی سے اقبال و غالب کی آفاقیت کی حدیں بھی معلوم ہوتی ہیں۔ یہ محض تنقیدی مغالطہ ہے کہ احساسات و تجربات تو آفاقی ہوتے ہیں اور افکار و خیالات کی اپیل محدود ہوتی ہے۔ اس لئے کہ اوّل الذکر کا انزعاجی تجاہلی آدمی کے دل پر بھی پڑتا ہے اور ثانی الذکر کا فہم چند خواص

تک محدود رہتا ہے۔ اگر اس منطق کو راہ دی جائے تو ماننا پڑے گا کہ ذوقؔ اور ان سے بھی بڑھ کر داغؔ غالبؔ سے زیادہ آفاقی شاعر ہیں۔ اس لئے کہ ذوقؔ اور داغؔ کے صرف تجربات ہی معمولی نہیں بلکہ زبان بھی عام فہم ہے۔ جب کہ غالبؔ کے نہ تجربات ہی عوامی ہیں اور نہ بیان سادہ ہے اور یہ کہنا تو سادہ لوحی کی انتہا ہے کہ غالبؔ

کوئی امید بر نہیں آتی کوئی صورت نظر نہیں آتی

اور

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے آخر اس درد کی دوا کیا ہے

جیسے اشعار کے بل پر زندہ ہیں۔ میں نے قصداً احساسات اور افکار کے درمیان معمولی اور غیر معمولی کی تفریق کی ہے، اس لئے کہ بالعموم نرے احساسات خام، سطحی اور معمولی ہی ہوا کرتے ہیں۔ لیکن اگر تقابل تجربات اور خیالات دونوں ہی کو اپنی اپنی جگہ غیر معمولی مان کر کیا جائے تو سب سے پہلا سوال یہی اٹھتا ہے کہ کیا فکر و خیال اور تجربہ و احساس واقعی دو یکسر مختلف نفسیاتی اکائیاں ہیں؟ حالانکہ ایسا نہیں ہے۔ کم از کم وہ تجربہ و فکر جو ادب کا مواد بننے کی صلاحیت رکھتا ہو، اتنا ابتدائی سادہ اور خام نہیں ہوتا۔ یہ تو ممکن ہے کہ کسی ادیب کے یہاں تجربیت زیادہ ہو اور کسی کے یہاں فکریت۔ لیکن بہر حال ہر قابل ذکر ادیب کی فکر تجربے کی حرارت رکھتی ہے۔ اسی طرح ہر قابل ذکر ادیب کا تجربہ فکر کی روشنی سے منور ہوتا ہے اور یہ ادب کا کم سے کم معیار ہے۔ لیکن یہاں تو معاملہ ادبیت کے اونچے سے اونچے معیار کا ہے۔ ہم غالبؔ اور اقبالؔ جیسے

ادبی نابغوں پر گفتگو کر رہے ہیں، اس لئے ایسے کاملوں کے موازنے میں فکر اور تجربے کے معیار کمال ہی کو ملحوظ رکھنا ہوگا۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ معلوم ہوگا کہ اقبال کا احساس وادراک جس قدر پیوستہ و پختہ ہے، غالب کا اتنا نہیں ہے۔ اقبال کے افکار و خیالات میں جس درجہ ان کے حسی و جذبی تجربات شامل ہیں، غالب کے یہاں نہیں ہیں۔ غالب بسا اوقات صرف تصور و تخیل کی دنیا میں سانس لیتے ہیں، لیکن اقبال اپنی واردات و تجلیات کی دنیا سے قدم کم ہی آگے بڑھاتے ہیں۔ اقبال کا خیال اکثر احساس ہوا کرتا ہے جب کہ غالب کا احساس بھی عموماً خیال بن جاتا ہے۔ غالب اپنے پیش پا افتادہ تجربوں کو بھی پیچیدہ افکار کا رنگ دیتے ہیں۔ اس کے برعکس اقبال کے دقیق افکار بھی اظہار تک پہنچتے پہنچتے اکثر تجربات کا محسوس پیکر اختیار کر لیتے ہیں۔ اقبال کی آفاقی اپیل ایسے من چلے اشعار میں نہیں:

بھری بزم میں اپنے عاشق کو تاڑا
تری آنکھ مستی میں ہشیار کی تھی

ٹھیک جس طرح غالب کی آفاقیت کا مدار "دل ناداں ....." قسم کے اشعار نہیں۔ ان میں بھی یہ فرق ہے کہ غالب کے یہ پیش پا افتادہ مضامین ان کی شاعرانہ شخصیت کا ایک جو ہیں اور اقبال کی شخصیت پر یہ سستے عناصر چھپتے ہی نہیں اور فکر و احساس کی وہ کامل یکسوئی جو اقبال کے یہاں ہے غالب کے یہاں نہیں ملتی۔

تھوڑی دیر کے لئے یہ فرض کر لیجئے کہ غالب عنصر کے اعتبار سے فکر و خیال اور احساس و تجربہ کے دو بالکل جداگانہ دائرے ہیں۔ اس صورت میں سوال یہ ہے کہ آفاقی اپیل اول الذکر میں زیادہ ہے یا ثانی الذکر میں؟ جن لوگوں نے آفاقیت خصوصاً بین اقوامی آفاقیت کے مسئلے پر غور کیا ہے، وہ تھوڑے تجزیئے کے بعد ضرور اس نتیجہ پر پہنچ جائیں گے کہ بنی آدم جو اعضائے یک دگر ہیں وہ اپنے دماغ کی بنیاد پر ہیں، نہ کہ مزاج کی بنا پر۔ مزاج ایک خالص انفرادی عنصر ہے اور دماغ اجتماعی جوہر ہے۔ ہر شخص کا ذوق اس کا ذاتی اور الگ الگ ہوتا ہے لیکن شعور میں زیادہ سے زیادہ افراد شریک ہو جاتے ہیں۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ فکر عام اور وسیع ہے اور تجربہ خاص اور محدود ہوا کرتا ہے۔ خیال کا فہم زیادہ سے زیادہ لوگوں کے درمیان عام ہوتا ہے، مگر احساس ایک ایسا خصوصی و انفرادی معاملہ ہے کہ خود صاحب احساس بھی بمشکل اپنی حسّیات کا تجزیہ کر سکتا ہے۔ انسان کی شخصیت میں فکر و خیال نہایت واضح عناصر ہیں اور احساس و تجربہ اسی قدر مبہم ہیں۔ چنانچہ غالب اور ان سے بھی زیادہ اقبال سب سے زیادہ آفاقی قدروں کے مایہ دار اسی بنا پر ہیں کہ انھوں نے اپنی شاعری میں تربیت یافتہ ذہن سے کام لیا ہے، نہ کہ ناپختہ مزاج سے۔ ان کے کلام میں شعور کی کارفرمائی ہے، نہ کہ اعصاب کی۔ یہ کیفیت اقبال کے یہاں غالب کی بہ نسبت زیادہ ہے۔

اب دیکھنا یہ ہے کہ شعر کے عناصر اصلی یعنی 'تمثیل اور ترنم' میں اقبال اور غالب کی تقابلی حیثیت کیا ہے۔ دونوں کی مذکورہ بالا غزلوں کے مطلعوں ہی کو لیجئے :۔

آہ کو چاہیئے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک
(غالب)

گیسوئے تاب دار کو اور بھی تاب دار کر
ہوش و خرد شکار کر، قلب و نظر شکار کر
(اقبال)

'زلف' یا 'گیسو' کا تمثیلی استعارہ دونوں شعروں میں مشترک ہے۔ لیکن غالب کی سادہ 'زلف' کو اقبال نے 'گیسوئے تاب دار' کی ترکیب سے رنگین کر دیا ہے۔ اسی طرح 'آہ کو چاہیئے اک عمر اثر ہونے تک' کی مترنم حرکت کا مقابلہ 'گیسوئے تاب دار کو اور بھی تابدار کر' کے ترنم سے کیجئے۔ اس سے بھی زیادہ 'کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک' کا تقابل 'ہوش و خرد شکار کر قلب و نظر شکار کر' سے کیجئے تو صاف محسوس ہوگا کہ غالب کے یہاں سادہ سی شعری حرکت ہے اور اقبال کے شعر میں نغمے کی ایک مرتب کیفیت ہے۔ اقبال کے مصرعوں میں موسیقی کا محسوس زیر و بم ہے۔ الفاظ و تراکیب کی دروبست کا واضح آہنگ ہے۔ اس کے مقابلہ میں غالب کے مصرعے سپاٹ سے لگتے ہیں :۔

آہ کو چاہیے / اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے / تری زلف کے سر ہونے تک

گیسوئے تاب دار کو / اور بھی تاب دار کر
ہوش و خرد شکار کر / قلب و نظر شکار کر

مصرعوں کی یہ تقسیم میں نے ایک باذوق قاری کے احساس نغمہ کے مطابق کی ہے۔ اس تقسیم سے متقابل اشعار کی نغماتی کیفیت قطعی طور پر معیّن ہو جاتی ہے اور یہ فیصلہ کرنے میں دشواری نہیں ہوتی کہ اقبال کا آہنگ غالب سے زیادہ تربیت یافتہ اور زمزمہ خیز ہے۔

اسی طرح دوسرے اشعار میں، مثال کے طور پر ایک شعر اور لے لیجئے:—

عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہونے تک
(غالب)

عشق بھی ہو حجاب میں حسن بھی ہو حجاب میں
یا تو خود آشکار ہو یا مجھے آشکار کر
(اقبال)

ایک طرف 'عاشقی' کے مقابلے میں 'تمنا' ہے اور دوسری جانب 'عشق' کے متقابل خود 'حسن' کا پیکر۔ ایک طرف 'صبر طلبی' اور

'بے تابی' کے تصورات ہیں اور دوسری جانب 'حجاب' کی تصویر ہے۔ غور کیجیے تو عشق و حسن دونوں کی حجاب آلودگی عاشق و تمنا کی صبر طلبی و بے تابی سے کہیں زیادہ تمثیل آفریں ہے۔ اسی طرح 'یا تو خود آشکار ہو یا مجھے آشکار کر' کا آہنگ 'دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہونے تک' سے بہت زیادہ ترنم ریز ہے۔

اقبال اور غالب کے اس موازنہ کے بعد اقبال کے فن سے متعلق دو نکتے پیش کرتا ہوں جو مجھے اس مطالعے کے دوران برابر کھٹکتے رہے اور جن کی طرف لوگوں کی نگاہ نہیں جاتی، حالانکہ اقبال کے فنی مطالعے کے سلسلے میں ان نکتوں کی اہمیت بنیادی ہے۔

اول، اقبال کے پیام کی عظمت نے ان کے کلام پر پردہ ڈال دیا ہے۔ پڑھنے والے اور لکھنے والے دونوں افکار اقبال کے جادو سے ایسے مسحور ہو جاتے ہیں کہ اشعار کی بذاتِ خود کوئی اہمیت ان کے ذہن میں نہیں رہ جاتی۔ تخیل و تصور کی رعنائیوں کے سامنے تمثیل و ترنم کی جمال آفرینیاں ماند پڑ جاتی ہیں اور اقبال کا تفکر ہی جمال ان کے فنی حسن کے لئے حجاب بن جاتا ہے۔ عموماً لوگ تفکر ہی میں کھو کر رہ جاتے ہیں اور فن کی طرف دھیان نہیں جانے پاتا۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ اقبال کے متعلق یہ گمان بڑھتا جا رہا ہے کہ ان کی اصلی حیثیت شاعر کی نہیں، مفکر کی ہے۔ اس مغالطے کو پھیلانے میں اقبال کے دوست اور دشمن دونوں

شریک ہیں۔ حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ اقبال کی اولین حیثیت ایک
اور ایک عظیم شاعر کی ہے۔ اس کے بعد ان کے دوسرے مدارج
ہیں۔ اقبال جو کچھ ہیں، مفکر، فلسفی، مجاہد، مجدد، حکیم،
ان کی یہ ساری حیثیتیں شاعری ہی کے بل پر ہیں۔ اقبال ا
ایک فنی کار اور بے مثال فن کار ہیں اور اپنی فکر خاص کا ا
اسی فن کاری ہی کے ذریعہ کر پاتے ہیں۔ ان کی فکر اور فن
اور منقسم اکائیاں نہیں بلکہ ایک ناقابل تجزی وحدت ہیں
اقبال شاعر نہیں تو مفکر بھی نہیں اور مفکر ٹھیک اتنے ہی بڑے
جتنے بڑے شاعر ہیں۔

دوم، اقبال اپنی خصوصیتوں کے لحاظ سے ایک ایسے منفر
ہیں جن کی کوئی نظیر اب تک دنیائے ادب میں پیدا نہیں ہو
ان کا تخیل اور جذبہ دنیا کے تمام شاعروں سے قطعی مختلف
ان کے مضامین و معانی بالکل جداگانہ ہیں۔ ان کا فنی ر
اور آواز بھی یکسر علحدہ ہے۔ اقبال نے دین فطرت کے تن
تخیل کو جس کمال کے ساتھ اشعار کے پیکر میں ڈھالا ہے، ا
کے گراں حقائق کو جس چابک دستی کے ساتھ نظم کا قالب ع
ہے اور اپنے الہامی شعور و وجدان کو جس طرح نغمۂ داؤد
منتقل کیا ہے ——— وہ سب انھیں شاعروں کی دنیا۔
الگ ایک مخلوق بنا دیتا ہے۔ خصوصاً اردو اور فارسی میں جو
وسیلہ اظہار ہیں۔ اس لئے کسی اردو اور فارسی شاعر سے ا

موازنہ کیا ہی نہیں جا سکتا۔ جہاں ذہن و روح، تخیل و جذبہ (اپنی پوری اور آخری شکل میں) کی کوئی مماثلت ہی نہ ہو، وہاں بے جان نقوش سے موازنے کا حاصل کیا؟ غالب ہوں یا حافظ یا خیام یا سعدی یا رومی، اقبال کی دنیا ان سب سے جدا ہے، ان کا رنگ جدا ہے، ان کا آہنگ جدا۔

(سنہ ۱۹۶۳ء)

ڈرامانگاری

ڈراما؟

یہ سوالیہ نشان اس ذہنی کیفیت کا آئینہ دار ہے جو ڈراما کا نام سنتے ہی ہمارے ذہن پر طاری ہو جاتی ہے۔ اس سے ڈرامے کی اس بنیادی خصوصیت کا اندازہ ہوتا ہے جسے ہم چونکانا کہہ سکتے ہیں۔ یہ واقعہ ہے کہ ادب کی دوسری صنفیں جہاں موضوع کے تعارف کا طریقہ اختیار کرتی ہیں وہاں ڈرامے کا انجام موضوع کے متعلق تحیّر ہے۔ شروع سے آخر تک ناظر کے ذہن پر حیرتوں کے پہاڑ ٹوٹتے رہتے ہیں، یہاں تک کہ جب تمام گتھیاں سلجھ جاتی ہیں، تب بھی کوئی نہ کوئی خلش رہ جاتی ہے۔ اس لئے ڈراما آدمی کو مطمئن نہیں کرتا، نا آسودہ چھوڑ دیتا ہے۔ زندگی کے روئے زیبا کی ایک جھلک دکھا کر اسے ہمیشہ کے لئے اس حسرت میں تڑپنے دیتا ہے "ایک بار دیکھا ہے، دوبارہ دیکھنے کی ہوس ہے"۔

ڈراما اور تھیئٹر

ایسا اس لئے ہے کہ ڈراما اصل میں کتاب کی چیز نہیں، اسٹیج کی ہے۔ یہ مضمون کی تحریر نہیں، تماشا سے عبارت ہے۔ لہذا تماشا بیت اس کی رگ و پے میں ساری ہے۔ ایکٹنگ اور اس کی تمام دل ربائیوں سے ڈرامے کا تار و پود بنتا ہے۔ نقالی کے لوازم — رفتار کا ناز، گفتار کی ادا، کردار کا عشوہ — ڈرامے کے مزاج پر فیصلہ کن اثر ڈالتے ہیں۔ ڈرامے کی حرکت مستقیم اور یکسر سنجیدہ ہو ہی نہیں سکتی۔ قدرتی طور پر اس میں پیچ اور کھلنڈرے پن کا ہونا ضروری ہے۔ ڈرامے کے کردار اپنی بقا کے لئے تصنع اور نمائش پر مجبور ہیں۔

ڈراما کی خصوصیات

دوسری اصنافِ ادب کے مقابلے میں ڈراما کی ہیئت بہت تنگ اور چست ہے۔ اس کی سب سے بڑی خصوصیت اختصار اور ارتکاز ہے۔ یہاں مواد کے بیشمار خوشوں کو نچوڑ کر تھوڑی مقدار میں عرق نکال لیا جاتا ہے اور اسی کو متعدد مرحلوں پر بار بار گھونٹ کر اس میں تیزابی کیفیت پیدا کی جاتی ہے۔ یہ ایک طرح کی دیدہ ریز کشیدہ کاری یا تنی ہوئی رسّی پر کا شعبدہ انگیز رقص ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ڈراما نگار ایک شکنجے میں کسا ہوا رہتا ہے۔ اس کو ہمیشہ ایک حصار میں بیٹھ کر کام کرنا پڑتا ہے۔

کہا جاتا ہے کہ ڈرامے کے فن میں تین وحدتوں — وحدتِ ذات،

وحدتِ مقام، وحدتِ عمل — کا لحاظ ضروری ہے۔ اس میں شک نہیں
کہ مجموعی تاثر کی یکتائی ناگزیر ہے لیکن اس تاثر کے لئے تینوں وحدتوں کا
یکساں ضروری ہونا بہت مشکوک اور بڑی حد تک ناممکن العمل ہے۔ وسیع
کائنات اور منقلب زمانے کا کوئی افق اور لمحہ بھی لیا جائے اس کو ہمیشہ
ایک نقطے پر سمیٹ لینا ممکن یا موزوں نہیں ہو سکتا۔ کچھ نہ کچھ گوشے اِدھر
اور اُدھر نکل ہی جائیں گے۔ یہ ضرور ہے کہ حتی الامکان وحدتِ اثر سے تجاوز
نہیں کرنے کی پوری کوشش کرنی چاہیے۔ اس لئے کہ ڈرامے میں اثر کا تنوع
نبھ نہیں سکتا۔ ایسی صورت میں طبیعت کا شیرازہ منتشر ہو جانے کا خدشہ
ہے اور انتشار ڈرامے کو فنی اعتبار سے قطعی ناکام بنا دینے کے لئے کافی ہے۔

دراصل یہاں معاملہ قاری کی توجہ کو یک سوئی کے ساتھ موضوع پر
برقرار رکھنے کا ہے۔ اس اہم ترین مقصد کے حصول کے لئے ڈراما نگار
کے پاس سب سے بڑا اور کارگر فنی وسیلہ کش مکش ہے۔ کش مکش ہی وہ عمل
ہے جس کے سہارے ڈرامے کی ابتدا اور ارتقا دونوں بروئے کار آتے
ہیں اور انتہا نہیں ہوتی ہے جہاں کش مکش ختم ہو جاتی ہے۔ ڈراما نام ہی
ہے دو مخالف عناصر کی آویزش اور پیکار کا۔ اس پیکار کا تماشا اور اس
کے انجام کے متعلق تحیر و تجسس قاری کی تمام توجہات کو جذب کر لیتا ہے۔
یہ آویزش جن دو کرداروں کے درمیان واقع ہوتی ہے، انھیں عام طور پر
ہیرو اور ولین کے اچھے برے ناموں سے یاد کیا جاتا ہے۔ حالانکہ
حقیقت اتنی سادہ شکل میں نمودار نہیں ہوتی۔ نہ ہیرو سراپا خیر ہوتا ہے
اور نہ ولین یکسر شر۔ عام طور سے یہ سمجھا جاتا ہے کہ ہیرو دنیا کی تمام

خوبیوں کا مجموعہ ہوتا ہے اس لیے اگر کبھی اس کی داستان انجام بد (المیہ) سے دوچار ہوتی ہے تو اس کی ذمہ داری سراسر ولین (مقدر کے شیطانی ایجنٹ) کے سر عائد ہوتی ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ شر کی طاقتیں ہیرو کے باہر نہیں، اس کے اندر پنہاں ہوتی ہیں۔ تمام اوصاف کے باوجود آدمی کے کردار کا کوئی ایک فطری نقص ہی اسے بعض ایسی لغزشوں پر آمادہ کر دیتا ہے کہ وہی اس کے مقدر کو بگاڑ ڈالتی ہیں۔ خیر و شر دونوں قسم کی قوتیں آدمیوں کے اندر رکھ دی گئی ہیں۔ اس کے بعد صاحب تقدیر نے نیک و بد راہوں کو بھی واضح کر دیا ہے۔ اب یہ انسان کے کردار کی آزمائش ہے کہ وہ کس راہ کو اختیار کرتا ہے۔ جس راستے پر چل پڑے گا ویسی ہی منزل سے ہمکنار ہوگا ؎

عمل سے زندگی بنتی ہے جنت بھی جہنم بھی
یہ خاکی اپنی فطرت میں نہ نوری ہے نہ ناری ہے

چنانچہ ہم آویز عناصر کے کردار کی صحیح تقسیم یوں متعین ہوتی ہے کہ پلاٹ کے ارتقار کے لئے ایک موافق عنصر (Protagonist) ہوتا ہے، جو قصے کو فطری طور پر خوش انجامی تک لے جانے کی سعی کرتا ہے۔ اس کے برعکس دوسرا عنصر مخالف (Adversary) ہوتا ہے جو قصے کو انجام تک پہنچنے سے روکنے کی ہر ممکن کوشش کرتا ہے۔ موافق عنصر سیدھی لکیر میں واقعات کا ارتقار چاہتا ہے۔ اس کے برخلاف مخالف عنصر ارتقار کو بار بار موڑ کر منحرف کر دینا چاہتا ہے۔ پہلا عنصر ربط و آہنگ کے لئے کوشاں ہے اور دوسرا بے ربطی و انتشار کے لئے۔

ڈرامائی طریقے

اس ڈرامائی قماش کو بروئے کار لانے کے لئے دو خارجی طریقے بھی اختیار کئے جاتے ہیں: توازی اور تضاد (Parallelism and Contrast) یعنی بعض اوقات پلاٹ میں ضروری پیچیدگی پیدا کرنے کے لئے قصہ کو دوہرا کر دیا جاتا ہے۔ اصل ماجرا کے ساتھ ایک زیریں ماجرا بھی چلنے لگتا ہے۔ چنانچہ کبھی تو دونوں ماجراؤں کی نوعیت یکساں ہوتی ہے۔ ایک ہی قسم کے دو قصے بڑے اور چھوٹے پیمانے پر ساتھ ساتھ چلتے رہتے ہیں۔ چھوٹا قصہ بڑے قصے کا عکس ہو جاتا ہے اور بڑے قصے کے تاثر کا حلقہ و حجم بڑھ جاتا ہے۔ اس طرح دونوں مل کر ایک دوسرے کو سہارا دیتے ہیں اور انجام کار ایک ایسی پیچیدہ فنی قماش بنانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں جس میں آویزش کے ساتھ آمیزش کے دھارے مل کر ایک دل کش سنگم کی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ اس کے برخلاف کبھی دونوں ماجراؤں کی نوعیت یکسر مختلف ہوتی ہے۔ دو قصے ایک دوسرے سے جھگڑتے ہوئے چلتے ہیں۔ نقطۂ اتفاق کی بجائے ان کے مابین نقطۂ اختلاف واضح سے واضح ہوتا چلا جاتا ہے۔ ایسی صورت میں حاصل صرف یہ ہوتا ہے کہ ڈرامے کی دل چسپی متنوع ہو جاتی ہے ورنہ فنی طور پر اس سے پراگندگی اتنی بڑھ جاتی ہے کہ اجزاء کو سمیٹ کر کل بنانا دشوار اور کبھی ناممکن ہو جاتا ہے۔ لہٰذا طریقۂ تضاد کا صحیح اور نتیجہ خیز مصرف ایک سے زیادہ پلاٹ میں نہیں، ایک ہی پلاٹ

کے اندر متعین ہوتا ہے۔ اس داخلی صورت میں تضاد ڈراما ئیت کا اشا
یا حربہ ہو جاتا ہے۔ یعنی اس سے مراد وہ گوناگونی ہے جو نیک و بد کے
اختلاف، ابتدا و انتہا کی نقرلق، مضمر و معلوم کے فرق اور امید و بیم
کے امتیاز سے پیدا ہو جاتی ہے۔ اس طرح تضاد اور کش مکش ہم معنی
ہو جاتے ہیں۔

چنانچہ ڈراما نگاری کا ایک نہایت اہم وسیلہ تمثیلی طنز (*Dramatic Irony*) اسی تضاد پر مبنی ہے۔ وسیع معنی میں اسے ایک ہی شئے کے دو پہلوؤں کے درمیان فرق سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اس کی دو قسمیں ہیں: لفظی اور احوالی۔ لفظی طنز کا وجود عموماً دو کرداروں کے درمیان مکالمے کے معنی خیز فقروں میں ہوتا ہے، جب وہ کچھ ایسے ذو معنی الفاظ بول جاتے ہیں جن کے مقصود یا عملی نتیجے سے ایک یا دونوں بے خبر ہوتے ہیں۔ لیکن بعد میں یہی الفاظ کچھ ایسے غیر متوقع مفہوم دینے لگتے ہیں کہ انکشاف سا محسوس ہوتا ہے۔ احوالی طنز عموماً اس وقت بروئے کار آتا ہے جب کردار کو اپنے موجودہ حالات کا صحیح اندازہ نہیں ہوتا ہے۔ وہ دوڑا جاتا ہے باغ کی طرف اور گر پڑتا ہے غار میں۔ یعنی اس وقت جب وہ گلِ مقصود کو اٹھانے کے لئے لپکتا ہے، قریب کی جھاڑیوں سے ایک ناگ نکل کر اسے ڈس لیتا ہے یعنی "دامِ ہمرنگ زمیں"۔

پنہاں تھا دام سخت قریب آشیانے کے
اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے

ان وجوہ سے ڈراما تحیّر اور رمز و ایمائیت کی ایک مسلسل مہم ہے

کسی بھی لمحے قاری غافل یا کاہل نہیں رہ سکتا۔ قصے کی تمام کڑیوں کو مربوط طریقے پر سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ توجہ ہمہ دم واقعات کے نوع بہ نوع ارتقا پر مرکوز رہے۔ بات یہ ہے کہ ڈراما نگار کو کوزے میں ایک دریا بند کرنا پڑتا ہے۔ اسے تفصیل اور تشریح کا موقع بالکل حاصل نہیں اس لئے معاملات کو بیان کرنے کی بجائے وہ ان کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ گنجائش کی کمی کے سبب اسے واقعات کو ایک خاص ترتیب اور تنظیم سے پیش کرنا پڑتا ہے۔ ڈرامے کا پلاٹ دھاگوں کا ایک گولا یا پیاز کی پوٹ ہے۔ تہہ کے بعد تہہ ابھرتی چلی جاتی ہے۔ ان سب باتوں کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ دورانِ مکالمہ ہر وقت ایک تجسس، حیرت اور اسرار کی فضا چھائی رہتی ہے۔ ایک پیہم بے یقینی کی کیفیت حواس پر طاری رہتی ہے۔ ڈرامے کے قاری کا ذہن توقع اور خوف کی آماجگاہ بن جاتا ہے۔ ڈرامے کی یہ لطیف پردگی بعض اوقات اسے ایک علامتی ہیولا بنا دیتی ہے۔

=

ڈرامے کی ہیئت

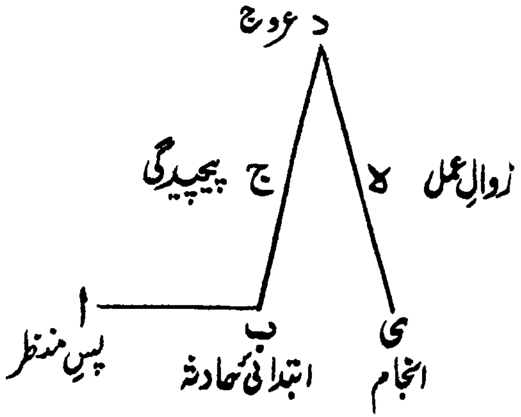
ڈرامے میں پلاٹ کے ارتقا کے عموماً پانچ مرحلے ہوتے ہیں۔ اوّل، ایک ابتدائی حادثہ یا حادثات سے قصے کا آغاز ہوتا ہے۔ دوم، واقعات کی متنوع صورتیں باہم دست و گریباں ہو کر معاملے کو پیچیدہ سے پیچیدہ تر بناتی چلی جاتی ہیں۔ حالات کی گرہیں لمحہ بہ لمحہ الجھتی چلی جاتی ہیں۔ پیچیدگی کی اس منزل میں مسائل متعدد ہوتے ہیں اور حل

مفقود معلوم ہوتا ہے۔ سوم، نقطۂ عروج، جب معاملات کی پیچیدگی انتہائی شدت اختیار کر لیتی ہے اور قصے کے تمام عناصر ایک بحران سے دوچار ہو جاتے ہیں۔ اس عالم اضطراب میں حالات نہایت تشویشناک صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ حیرانی و پریشانی کی یہ فضا پڑھنے والے یا دیکھنے والے کو دم بخود کر دیتی ہے۔ واقعات کا سفر ایک دوراہے یا چوراہے پر آجاتا ہے۔ ایک پُراسرار مبہم کیفیت درپیش ہوتی ہے۔ چہارم، چڑھا ہوا دریا اترنے لگتا ہے اور حرکت ایک سمت میں مائل ہو جاتی ہے۔ دھند چھٹنے لگتی ہے، کنارے واضح ہونے لگتے ہیں اور حالات ایک رخ اختیار کر لیتے ہیں۔ یہ ہے زوالِ عمل۔ اب واقعات کا انجام قابلِ قیاس ہو جاتا ہے۔ رستے میں کسی نئے موڑ کی توقع نہیں ہوتی۔ صرف منزل کا انتظار ہوتا ہے اور منزل بھی نزدیک ہی نظر آنے لگتی ہے۔ قاری یا تماش بین کا تجسّس گویا ختم ہو جاتا ہے۔ حیرت کی جگہ آگاہی کا احساس ہونے لگتا ہے۔ پنجم، گاڑی ایک جھٹکے کے ساتھ رک جاتی ہے اور تھکے ہوئے مسافر آرام کا سانس لیتے ہیں۔ حرکت انجام پر پہنچ کر رُک جاتی ہے۔ فضا ساکن اور بعض اوقات ساکت ہو جاتی ہے۔

ڈرامائی عمل کے ان پانچ مرحلوں سے قبل ایک سطح اور ہوتی ہے جسے ہم پس منظر کہہ سکتے ہیں۔ اس لئے کہ آغازِ عمل کے لئے بہرحال کچھ محرکات ہوتے ہیں۔ کوئی حادثہ بھی مخصوص حالات کے درمیان ہی رونما ہوتا ہے۔ کوئی واقعہ خلا سے نہیں ٹپکتا، گرد و پیش سے ابھرتا ہے۔

لیکن ظاہر ہے کہ گرد و پیش کی حیثیت حاشیے ہی کی ہو سکتی ہے - یہ بین السطور میں داخل نہیں ہو سکتا۔ لہذا یہ لکیر ہیئت کے دائرے سے باہر پڑتی ہے، اگرچہ اس سے ملحق ہے۔

ڈرامے کی اس ہیئت کو واضح کرنے کے لئے ذیل میں ارتقائے عمل کا ایک اقلیدسی نقشہ پیش کیا جاتا ہے:-



واقعات کی ترتیب کا یہ نقشہ ایک عام اصول کے طور پر پیش کیا گیا ہے

ورنہ:

فریاد کی کوئی لَے نہیں ہے
نالہ پابندِ نَے نہیں ہے

ہر منفرد فن کار اپنے مواد و انداز کے مطابق ہیئت کا ایک خاص ہیولا تیار کرتا ہے - کوئی ضروری نہیں کہ اس کی بنائی ہوئی ہیئت ہمارے ٹکسالی نقشے کے عین مطابق ہو۔ اس میں تغیر خاص کر ترتیب مراحل میں

تبدیلی کی بڑی گنجائش ہے۔

ڈراما کی قسمیں

ساخت اور انداز نظر دونوں ہی اعتبار سے ڈرامے کو دو واضح قسموں میں بانٹا جا سکتا ہے۔ ایک کلاسیکی، دوسری رومانی۔ پہلی صورت ٹکسالی ہے، جس میں چند مفروضا لطوں کی پابندی کرنی پڑتی ہے۔ اساتذہ یا قدماء نے جو کچھ روایات و رسوم محکم کر دی ہیں ان سے تجاوز کی گنجائش نہیں۔ ایک سانچہ بندھا ہوا ہے، جس میں مواد ڈال کر نمونے نمونے پر ڈھالتے چلے جایئے۔ فن کار کی ذہنی یک سوئی کے لئے ایک خاص طریق کو متعین کر دیا گیا ہے جس پر وہ آنکھ بند کر کے بے خطر چل سکتا ہے۔ اس طرح جانِ مجنوں ملکر وفن کے دوگونہ عذاب میں ایک سے بری ہو کر دوسرے کی برداشت کے لئے فارغ ہو جاتی ہے اس طرح روایت اور انفرادیت کے درمیان ایک معاہدہ سا ہو جاتا ہے۔ ڈیزائن اول الذکر مہیا کر دیتی ہے اور ثانی الذکر کو صرف میٹریل فراہم کرنا پڑتا ہے۔ وحدت ثلاثہ اور پلاٹ کے مرتب نقشے کی پیروی کلاسیکی ڈرامے میں ضروری ہے۔ اسی طرح ڈرامے کے عمل سے غیر متعلق لیکن موضوع سے منسلک کورس کا التزام ہے۔ یہ ایک آلہ ہے جو انسانی افعال میں بذاتِ خود شریک نہیں ہوتے ہوئے بھی شریک ہونے والوں کا درجۂ حرارت بناتا رہتا ہے۔ کلاسیکی ڈرامے کے روایتی استحکام کے مقابلے میں رومانی ڈراما ایک تجرباتی ذریعۂ اظہار

ہے۔ اس میں متعین اصولوں کی پیروی کی بجائے جدّت و اختراع پر زور ہوتا ہے۔ ڈراما نگار اپنی انفرادیت کو فنی سطح پر بھی ثابت کرنا چاہتا ہے۔ اس کے لیے اس کے پاس یہ معقول عذر بھی موجود ہے کہ تخیل کا منصوبہ اپنی صورت اظہار کا نقشہ خود ہی بنا سکتا ہے۔ نئی صہبا کی تندی پرانے آبگینے کو پگھلا کر لا محالہ اسے اپنا خاص رنگ دینا چاہے گی۔ چنانچہ منفرد فن کار کو اپنے معاملے میں آزاد ہونا چاہیے، کہ وہ اپنی روح کو اس کے موافقِ مزاج جو جسم چاہے عطا کرے۔ روایت کی حدود زیادہ سے زیادہ ہیکل میں مان لی جا سکتی ہیں لیکن اعضا کی ترتیب و تناسب کا حق خالق کے لیے مخصوص ہونا چاہیے۔ چنانچہ رومانی ڈراما نگاروں نے وحدتِ ثلاثہ کا کامل اتباع اپنے اوپر عائد نہیں کیا، خاص کر زمان و مکان کے سلسلے میں۔ اسی طرح انھوں نے کورس کو بھی ایک امرِ فاضل قرار دے کر بیشتر اسے ترک کر دیا۔ اس انفرادی تجربانیت سے ابتداءً کچھ انتشار تو ضرور ہو جاتا ہے، لیکن روایت کے ارتقا کے لیے یہ ناگزیر بھی ہے۔ یہی سبب ہے کہ آج کا تجربہ کل روایت بن جاتا ہے۔

ڈرامے کی ایک مشہور تقسیم اور بھی ہے: "المیہ" (ٹریجڈی) اور "طربیہ" (کامیڈی)۔ عام تصور کے مطابق المیہ وہ ہے جس کا انجام غم و حسرت ہو اور طربیہ وہ ہے جس کا نتیجہ شادمانی اور مسرّت ہو۔ فی الواقع محض انجام کا اعتبار صحیح نہیں اور نہ یہ صحیح ہے کہ المیہ محض رونا ہے اور طربیہ فقط ہنسنا۔ زندگی کے طریقے اتنے خالص اور سادہ

نہیں ہوتے کہ ایک طرف سراسر تاریکی ہو اور دوسری جانب یکسر روشنی زندگی کا ہر رنگ دھوپ چھاؤں دونوں سے مل کر بنتا ہے۔ نوحۂ غم اور نغمۂ شادمانی دونوں بیک وقت ہنگامۂ حیات کی رونق ہیں۔ ہاں سمجھنے اور سمجھانے کے لئے اتنی بات ضرور مقرر کر لی جا سکتی ہے کہ زندگی کے جس تماشے کا عمومی تاثر نشاط ہو وہ طربیہ ہے اور جس تماشے کا عام اثر تاسف ہو وہ المیہ ہے۔ بہرحال لطف اور درد کا ملا جلا احساس دونوں صورتوں میں پایا جاتا ہے۔ اس لئے کہ وصال (طربیہ) اور فراق (المیہ) دونوں کیفیتوں میں ایک پُر درد لطف یا پُر لطف درد کا احساس ہوتا ہے۔ ہماری مادّی زندگی کچھ ایسی ہی مخلوط واقع ہوئی ہے۔ ہنستے ہنستے آنکھوں میں آنسو آجاتے ہیں اور رونے سے دل کا غبار دھل جاتا ہے۔

بہرحال ڈرامے کی یہ چاروں تدریجانہ اقسام انداز و ادا کے اعتبار سے اشرافیت (Aristocracy) کی حامل ہیں۔ ان کے اندر مثالیت کا عنصر نمایاں ہے۔ ان کے خصوصی کردار زندگی کی عام سطح سے بلند، رفیع الشان واقع ہوتے ہیں۔ ان کی رفتار و گفتار میں امتیازی تفوق کا احساس نمایاں ہوتا ہے۔ یہاں شہزادوں اور سرداروں کی شخصیت کے پیچ و خم کھولے جاتے ہیں۔ بعض اوقات عالم بالا کی ارواح تک مداخلت کرتی ہیں۔

چنانچہ جدید ڈرامے نے ان چاروں سے الگ ایک پانچویں قسم کی طرح ڈالی ہے۔ اس قسم کو بعض مبصّر گھریلو ڈراما کہتے ہیں۔ اس لئے

سکہ اس میں زندگی کے معمولی روزانہ مسائل کو پیش کیا جاتا ہے۔
وادیٔ سینا یا پانی پت کی بجائے اس ڈرامے کی زمین، خاندان اور
بستی ہوتی ہے۔ اس میں حقیقت پر زور دیا جاتا ہے، وہ کتنی ہی چھوٹی
کیوں ہو۔ پلاٹ، کردار اور مکالمے سب میں اس فضا کو ملحوظ رکھا
جاتا ہے جو ہمارے گردوپیش طاری ہے۔ کوشش کی جاتی ہے کہ ہر
پیش پا افتادہ واقعات کو ان کے اصلی فطری رنگ میں پیش کر دیا جائے۔
مطلب یہ کہ دادِ فن دینے کے لئے قریبی ماحول سے دور — بہت دور
— افق کے اس پار جانے کی ضرورت نہیں۔ اس لئے جدید ڈرامے
میں سماجی مسائل پر بحث بہت نمایاں ہے۔ یہ ڈراما کلاسیکی، رومانی
المیہ اور طربیہ سبھی کے رسوم و آداب سے بیگانہ ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس
کے اندر جہاں تہاں ان میں سے بعض کی آوازیں سنائی دیتی ہیں اور بعض
حوصلہ مند فن کاروں نے شعوری طور پر قدیم طریقوں کے بعض کارآمد
عناصر کو حسبِ مطلب استعمال کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ بہرحال جدید
ڈرامے میں عمل کی کمی ہے اور فکر کی زیادتی۔ دست و پا کی آزمائش کم سے کم
ہے اور ذہن و دماغ کی ورزش زیادہ سے زیادہ۔ اب اعضا کی بجائے
خیالات ٹکراتے ہیں۔ اسی لئے بعض لوگ جدید ڈراموں کو مسائلی (پرابلم پلے)
بھی کہتے ہیں۔ اس لئے کہ ان میں بالقصد سماجی مسئلوں کو پیش کیا جاتا ہے۔

ڈراما میں شخصیت

ڈراما نگاری کے سلسلے میں ایک آخری مسئلہ فن کار کی شخصیت

کا ہے۔ ڈراما ایک خالص معروضی صنفِ ادب نظر آتی ہے۔ اس میں فن کار کی ذات براہِ راست نمودار ہونے کا کوئی موقع نہیں پاتی۔ خالق اپنی مخلوقات میں گم ہو جاتا ہے۔ اس کی پوری توجہ قصے کے متنوع کرداروں کی شخصیت کے ارتقا پر مرکوز رہتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس انہماک میں اس کی اپنی شخصیت فنا ہو جاتی ہے۔ لہٰذا ڈرامے میں کسی نظریئے یا پیام کی گنجائش نظر نہیں آتی۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ڈراما صرف فن ہے فکر اس میں داخل نہیں لیکن یہ محض مغالطہ ہے۔ ڈراما نگار اپنے تخلیق کئے ہوئے کرداروں کے واسطے سے اپنے افکار کا ابلاغ بڑی لطافت سے کر سکتا ہے۔ کسی ڈرامے کے تمام کرداروں کا تجسّس کیا جائے تو ان میں ایک ڈراما نگار کا خفیہ نمائندہ ملے گا۔ بلکہ دوسرے کردار بھی مرکزی خیال کے متعدد پہلوؤں کو تقابلی طریقے پر واضح ہی کرتے معلوم ہوں گے ؎

بے حجابی یہ کہ ہر ذرّے سے جلوہ آشکار
اس پہ گھونگھٹ یہ کہ صورت آج تک نادیدہ ہے

(۱۹۶۴ء)

اُردو خطوط نگاری میں ابوالکلام کا مرتبہ

اُردو میں مکاتیب کی کمی نہیں۔ بہتیرے بڑے نیز چھوٹے ادیبوں کے بھی خطوط کے مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ ہمارا موضوعِ گفتگو یہ سارے خطوط نہیں ہو سکتے۔ اس لئے کہ خط بحیثیت خط ادب کی کوئی صنف نہیں۔ جس طرح ہر لطیفہ افسانہ نہیں ہو سکتا، ہر خط مکتوب نہیں بن سکتا۔ خط نویسی اور خطوط نگاری دو مختلف چیزیں ہیں۔ ادبی اعتبار سے کاروباری یا اخباری مراسلے خطوط کے ذیل میں نہیں آتے۔ ادبی خطوط صرف وہ ہیں جن کا مقصد یا کم از کم اثر ادب ہو۔ یعنی ادبی خط شغل کی چیز نہیں، شوق کی متاع ہے۔ یہاں ایک بڑے مغالطے کی تردید ضروری معلوم ہوتی ہے۔ عام طور پر، ادبی سطح پر بھی، کہا جاتا ہے کہ خط اور ادب کی دوسری صنفوں کے درمیان فرق تکلف اور بے تکلفی کا ہے، دوسری صنفوں میں لکھنے والا ہیئت کے قواعد میں کسا رہتا ہے، جب کہ خط لکھنے والے پر کسی قسم کی پابندی نہیں۔ اسی غلط مفروضے سے یہ غلط تر نتیجہ بھی نکال لیا گیا ہے کہ اصلی خط وہ ہے

جو بغرض اشاعت نہیں لکھا گیا ہو، اس لئے کہ خط خلوت کی چیز ہے، نہاں خانے کی تصویر ہے، ایک ایسا آئینہ ہے جس میں درونِ پردہ اسرار لاعلمی میں منعکس ہو جاتے ہیں۔ گویا خط روزنامچہ ہے یا پھر سوانح عمری کا خام مواد۔ دونوں ہی صورتوں میں خط کی مستقل ادبی حیثیت ختم ہو جاتی ہے اور خطوط نگاری فن کی بجائے محض ایک حرکت، غالباً حرکتِ ناشائستہ، بن کر رہ جاتی ہے۔ میں خطوط نگاری کی اس ناشائستگی کا قائل نہیں۔ میں خط کو ایک شائستہ اور باضابطہ صنفِ ادب سمجھتا ہوں۔ خطوط کاروباری نوعیت کے بھی ہوتے ہیں اور بالکل ذاتی نوعیت کے بھی، مگر اس قسم کے خطوط اشاعت کے مستحق نہیں اور ادبیت کے تو سزاوار بھی نہیں۔ یہ بات کسی توجیہہ سے معقول نہیں ہو سکتی کہ ادب کے قاری دوسروں کے کاروباری اعداد و شمار یا عشقیہ معاملات کا مطالعہ اس حیثیت سے فرمائیں کہ کوئی پارۂ ادب پڑھ رہے ہیں۔ عاشق و معشوق کے درمیان کے وہ راز جن کی خبر کراماً کاتبین کو بھی نہیں ہونی چاہیئے انھیں تماشائے خلق بنانا ایسا ہی ہے جیسے:

دلِ حسرت زدہ تھا مایدۂ لذتِ درد
کام یاروں کا بقدرِ لب و دنداں نکلا

اس قسم کے استحصال سے ادب کی کوئی تماشہ نہیں بنتی۔ جو یارانِ طریقت اپنا کچا چٹھا اس طرح سر بازار لے آتے ہیں ان کی مثال ویسی ہے جیسے کوئی شخص برہنہ ہو کر چوراہے پہ کھڑا ہو جائے اور اس طرح اپنی "شخصیت" کے

دل آویز خطوط کا اشتہار دے دے۔ اس قسم کی حرکتوں میں سب سے بڑا نقص ادبیت ہی کا فقدان ہے۔ کاروباری مراسلے تو کھلے طور پہ غیر فنی ہیں۔ عشقیہ چٹھیوں میں بھی ظاہر ہے کہ مقصود سب کچھ ہوتا ہے بجز ادب کے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ ہم خرما و ہم ثواب کے طور پر یاران زندہ دل اپنے معاملات بھی سیدھے کریں اور ساتھ ہی ادب پر بھی احسان رکھ دیں۔ یہ تو وہی پرانی مثل ہوئی گندم دکھا کر جَو بیچنے کی۔ چنانچہ ہماری زبان میں اس قماش کے مجموعہ ہائے مکاتیب کو پڑھ کر کوئی بھی ادب دوست عبرت حاصل کر سکتا ہے، بشرطیکہ وہ اس کے لئے آمادہ ہو۔

(۱) بہر حال، خطوط نگاری ایک موضوعی صنفِ ادب ہے۔ یہ دوسری تمام صنفوں سے زیادہ شخصی ہے۔ اس کو بالواسطہ خود نوشت سوانح عمری بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ پورے معنوں میں انانیتی ادب کی ہیئت ہے۔ گرچہ اس میں رسمی طور پر ایک ضمیر حاضر بھی ہوتی ہے اور کچھ غائب کے تذکرے اور حوالے بھی ہوتے ہیں، لیکن مرکز نظر صرف ضمیر متکلم، واحد متکلم ہوتی ہے۔ بات من و تو سے شروع ہوتی ہے، لیکن آخر آخر سوا من کے کچھ نہیں رہ جاتا، من و تو ایک دوسرے میں شیر و شکر نہیں ہوتے بلکہ صرف من تو کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے۔ اس لئے کہ تو شروع ہی سے آئینۂ من کے لئے ایک زنگار مہیا کرنے کے لئے لایا جاتا ہے۔ اس طرح مخاطبت خود کلامی پر ختم ہوتی ہے۔ چنانچہ خط خلوت کی خود مشغولی بن جاتا ہے۔ ایسے میں خط نگار کی شخصیت اپنے تمام انداز و ادا

اور پیچ و خم کو افشا کر دیتی ہے۔ پھر بھی یہ نہیں کہہ سکتے کہ شخصیت اپنے لباسِ وجود کا ہر تار نوچ پھینکتی ہے اور دنیا کے سامنے برہنہ ہو کر رقص کرنے لگتی ہے۔ کوئی بھی شخصیت ایسا نہیں کر سکتی۔ اس لئے کہ شخصیت ایک بڑی گہری اور تہہ دار چیز ہوتی ہے۔ پھر شخصیت کی اپنی خودنگہداری اور وقار ہوتا ہے۔ یہ حقایق صاحبِ شخصیت کو اس کی فطری حد سے آگے نہیں بڑھنے دیتے۔ فی الواقع خطوط سے ہوتا صرف یہ ہے کہ جس شخصیت کو ہم نے اسٹیج پر دیکھا ہوتا ہے اس سے گھر پر مل لیتے ہیں، جس سے تقریر سنی ہوتی ہے اس سے گفتگو کر لیتے ہیں، جس کو جبہّ و عمامہ میں دیکھا تھا اس کو کرتے پاجامے میں دیکھ لیتے ہیں اور یہ آخری حد ہے قربت کی۔ اس طرح ایک پردہ بہرحال خطوط نگار اور اس کے مخاطب یا قاری کے درمیان لٹکا ہوتا ہے اور یہ پردہ تہذیب کا ہوتا ہے۔ خط واقعہ یہ ہے کہ ڈرائنگ روم کی گفتگو سے آگے نہیں بڑھتا۔ یہی اس کی اصل اہمیت بھی ہے ـــــ کہ صاحبِ شخصیت کو ہجوم میں دور سے دیکھنے کی بجائے قریب سے بفراغت اس کے چہرے کے خال و خط کا جائزہ لیا جا سکے۔ ایسی بھی ملاقات میں ضرور بے تکلفی ہوتی ہے، لیکن ایسا کبھی نہیں ہوتا کہ دھول دھپّا شروع ہو جائے۔ کوئی سراپا ناز اس پیش دستی کا روادار نہیں ہو سکتا۔ شخصیت کی آن اور شان جو خطوط نگاری کا اصل سرمایہ ہے اس سبک سری کی متحمل ہو ہی نہیں سکتی۔ خطوط نگاری شخصیت کا اظہار ہے، نہ کہ اعترافِ گناہ۔ خط لکھ کر بخشایش کی توقع نہیں کی جا سکتی، یہ تو مرتبہ راز نکاب ہے۔ خط بہرحال سخنہائے گفتنی ہی کا

گزٹ ہے، نہ کہ نا گفتنی کا دفتر۔ روزِ حساب سے پہلے دفترِ عمل پیش کرنے کی جرأت کوئی بے حیا یا مریض ہی کر سکتا ہے۔ اس طرح کی خفیف حرکت دو ہی قسم کے ادیبوں سے سرزد ہوئی ہے۔ ایک وہ جو شخصیت سے عاری تھے مگر شخصیت کا ڈھونگ رچانا ضروری سمجھتے تھے۔ دوسرے وہ جو زودِ رنجوں میں اپنے پرخچے اڑا کر نفسی لذت یا ذہنی (شاید روحانی بھی) نجات حاصل کرنا چاہتے تھے۔

ابوالکلام آزاد ان دونوں میں کسی قسم سے متعلق نہیں تھے۔ وہ ایک عظیم شخصیت کے مالک تھے (جس میں وسعت، عمق اور رفعت کے تینوں ابعاد موجود تھے) اور ایک صحت مند و متوازن ذہن رکھتے تھے۔ اپنے مقاصد کی محرومیوں اور عزائم کی تشنہ کامیوں کے باوجود وہ ایک آسودہ طبیعت اور ہموار کردار کے مالک تھے۔ ان کی خطوط نگاری کا محرک نہ تو مظاہرۂ شخصیت ہے اور نہ تزکیۂ نفس یا تلذذ:۔

..... شیخ کو سوز و تپش کی جو دولت ایک شب میسر آئی تھی، الحمد للہ اس نامراد کا دامنِ نیاز اس سے مہینوں سرمایہ اندوز رہا بلکہ کہنا چاہیے کم و بیش دو سال اسی عالم میں زندگی بسر ہوئی تھی...... آپ نے اپنی زندگی کے بعض واردات و سوانح کی طرف جو اشارہ کیا ہے وہ مزید کیف و ذوق کا باعث ہوا اور اسی کی تحریک سے مندرجہ بالا سطور بے اختیار نوکِ قلم پر رواں ہو گئیں، ورنہ اس باب میں تکلم و حکایت اصحاب درد

ذوق کا شیوہ نہیں ...."

(کاروانِ خیال : بنام حبیب الرحمان خاں شیروانی،
مورخہ ۲۶ اکتوبر ۱۹۴۰ء)

۴۰ ابوالکلام کے مشہور سلسلۂ خطوط کی ابتدا خطوں کے اس مجموعے سے ہوتی ہے جس کا معنی خیز نام "کاروانِ خیال" ہے۔ اس میں متعدد بیانات خطوط نگاری کے محرک و مقصود کے متعلق ملتے ہیں :-

"بے اختیار جی چاہا کہ آپ سے ملاقات ہوتی، افکارِ زمانہ اور کاوش ہائے روزگار سے الگ ہو کر دو گھڑی بیٹھتے اور پچھلی صحبتوں کی یاد تازہ کرتے ...... افسوس! جتنے ہم نفس تھے ایک ایک کر کے سب رخصت ہو گئے، وہ صحبتیں خواب و خیال ہو گئیں۔ اب برسوں گزر جاتے ہیں ایک متنفس بھی میسّر نہیں آتا جس سے دو گھڑی بیٹھ کر اپنے ذوق و طبیعت کی چار باتیں کر لوں، اب نہ زمانہ ہماری طبیعتوں کا متحمل ہے، نہ ہم زمانے کے سانچوں میں ڈھل سکتے ہیں۔" (پہلا خط : ۴ ستمبر ۱۹۴۰ء)

"..... ہاں اگر عیشِ حیات کی یہاں کوئی حقیقت ہے تو صرف اس میں ہے کہ دو دلوں میں اخلاص و محبت ہو۔ جو ملے بھی اس کے میسر آجائیں زندگی کا حاصل اور عیشِ دنیا کا سرمایہ ہے۔" (۲۹ ستمبر ۱۹۴۰ء)

"..... افسوس ایک ایک کر کے سب رخصت ہو گئے۔"

وہ کیا رخصت ہوئے اس عہد کی ساری باتیں ہی خوابِ خیال ہوگئیں، ہائے کیا زمانہ تھا اور کیا اس عالمِ رنگ و بو کی جلوہ طرازیاں تھیں۔ میری عمر اکیس برس کی ہوگی۔ عہدِ شباب کے ولولوں سے دل کا ایک ایک ریشہ معمور تھا۔ جس منظر کو دیکھتا تھا جنتِ نگاہ تھا، جس نوائے ہستی کو سنتا تھا فردوسِ گوش تھی .....؟ (")

".... ہرچند چاہتا ہوں قلم روکوں مگر رک نہیں سکتا۔ دماغ سینما کا پردہ بن گیا ہے، ایک تصویر ہٹتی ہے تو دوسری نمودار ہو جاتی ہے۔ جی چاہتا ہے صحبت ختم نہ ہو، ایک ذکر ختم ہو جائے تو دوسرا چھیڑ دوں؟" (")

" افسوس اب وہ وقت آگیا کہ ان تذکروں کے لئے بھی کوئی مخاطب نہیں ملتا۔ کہاں جائیے اور کس سے باتیں کیجئے۔ جن سے خطاب تھا وہ سب رخصت ہو گئے۔ ہاں الحمد للہ ایک آپ کی ذاتِ گرامی باقی ہے لیکن یک جائی میسر نہیں؟" (۲۶ راکتوبر ۱۹۴۲ء)

" غم صرف اسی کا نہیں ہے کہ یہ لوگ جدا ہو گئے۔ غم اس کا ہے کہ وہ دنیا ہی مٹ گئی جس دنیا کی یہ لوگ مخلوق تھے۔ اب نہ وہ دنیا واپس آسکتی ہے، نہ وہ صورتیں اور سیرتیں پیدا ہو سکتی ہیں۔ ہم اس کاروانِ رفتہ کے .... گئے ہیں جنھیں نہ تو قافلے کا سراغ

ملتا ہے، نہ منزل سے آشنا ہو سکتے ہیں، نہ ہمیں کوئی پہچانتا ہے، نہ ہم کسی کے شناسا ہیں۔"

(۲۴ مارچ ۴۲ء)

ان اقتباسات سے ابوالکلام کی خطوط نگاری کے محرک اور موضوع کے متعلق کئی ایک اشارے ملتے ہیں۔ سب سے قیمتی نکتہ تو صنفِ خطوط نگاری ہی کے متعلق ہے۔ یعنی "بے اختیار جی چاہا کہ آپ سے ملاقات ہوتی، اور دو گھڑی بیٹھ کر اپنے ذوق و طبیعت کی چار باتیں کر لوں" اور "ہر چند چاہتا ہوں قلم روکوں مگر رک نہیں سکتا" معلوم ہوا کہ خط بے اختیار لکھے گئے ہیں اور ان کا مقصد کاروبارِ دنیا سے فارغ ہو کر اپنے ذوق کی باتیں کرنا ہے۔ دوسرے نکتے کی تشریح اس معروف مصرعے سے ہوتی ہے:

ع ذرا عمرِ رفتہ کو آواز دینا

تیسری بات یہ کہ خط نگار اپنے گرد و پیش بلکہ شب و روز سے اکتایا ہوا ہے چنانچہ کسی ہم نفس سے مخاطب ہو کر تخیل کی دنیا میں پناہ اور آرام لینا چاہتا ہے۔ یہ تینوں نکتے ایک دوسرے سے مربوط ہیں اور ایک ہی زنجیر کی کڑیاں ہیں۔ اس زنجیر کا پہلا سرا انفرادیت ہے اور دوسرا دروں بینی:—

"بازار میں ہمیشہ وہی جنس رکھی جاتی ہے جس کی مانگ ہوتی ہے اور چونکہ مانگ ہوتی ہے اس لئے ہر ہاتھ اس کی طرف بڑھتا ہے اور ہر آنکھ اسے قبول کرتی ہے

مگر میرا معاملہ اس سے بالکل اُلٹا رہا۔ جس جنس کی عام مانگ ہوئی میری دکان میں جگہ نہ پا سکی۔ لوگ زمانے کے بازار میں ایسی چیز ڈھونڈھ کر لائیں گے جن کا رواج عام ہو۔ میں نے ہمیشہ ایسی جنس ڈھونڈھ ڈھونڈھ کر جمع کی جس کا کہیں رواج نہ ہو۔ اوروں کے لئے پسند و انتخاب کی جو علت ہوئی وہی میرے لئے ترک و اعراض کی علت بن گئی۔ انھوں نے دکانوں میں ایسا سامان سجایا جس کے لئے سب کے ہاتھ بڑھ سکیں، میں نے کوئی چیز ایسی رکھی ہی نہیں جس کے لئے سب کے ہاتھ بڑھ سکیں "

(۱۲ر اکتوبر ۱۹۴۲ء : غبارِ خاطر)

"..... اور غور کیجئے تو یہ بھی ہمارے وہم و خیال کا ایک فریب ہی ہے کہ سر و سامانِ کار ہمیشہ اپنے سے باہر ڈھونڈتے رہتے ہیں۔ اگر یہ پردۂ فریب ہٹا کر دیکھیں تو صاف نظر آجائے گا کہ وہ ہم سے باہر نہیں ہے خود ہمارے اندر ہی موجود ہے۔ عیش و مسرّت کی جن گل شگفتگوں کو ہم چاروں طرف ڈھونڈتے ہیں اور نہیں پاتے ہیں وہ ہمارے نہاں خانۂ دل کے چمن زاروں میں ہمیشہ کھلتے اور مرجھاتے رہتے ہیں۔ لیکن محرومی ساری یہ ہوئی کہ ہمیں چاروں طرف کی خبر ہے مگر خود اپنی خبر نہیں "

(۲۷ر اگست ۱۹۴۲ء : غبارِ خاطر)

جو شخص ابوالکلام کو صرف ایک سیاست داں یا عالم کی حیثیت سے جانتا ہے، خاص کر ایسے سیاست داں اور عالم کی حیثیت سے جو مرجع خلائق اور مرد میدان تھا، اُس کے لئے یہ اقتباسات چونکا دینے والے ہوں گے، اس کو محسوس ہوگا کہ وہ کچھ نئی اور پُر اسرار باتیں ایک جانی پہچانی شخصیت کے متعلق سن رہا ہے، گویا یہ معروف شخصیت اجنبی سی بن کر اس کے سامنے آرہی ہے اور وہ اسے نئے سرے سے پہچاننے کی کوشش کر رہا ہے۔ لیکن یہ عجیب سی اجنبیت اور عجیب سا تجسس ہوگا۔ اس لئے کہ شخصیت کا یہ نیا تیور زیادہ مانوس لگے گا اور اس کے لئے تجسس میں خوف کی بجائے رغبت کا عنصر غالب ہوگا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مصنف نے قاری کو اعتماد میں لے لیا ہے اور اس کے ساتھ یگانگت کا رشتہ قائم کرنا چاہتا ہے — ضمیر غائب کی یخ بستگی کی بجائے ضمائر متکلم و حاضر کی گرم جوشی پیدا ہو گئی ہے۔ روئے سخن ایک مخاطب کی طرف ہے اور معاملہ دو بدو کا ہو گیا ہے۔ یہ ہے شخصیت کی راست عکس ریزی ادب میں۔

ابوالکلام نے اپنی کوئی خود نوشت سوانح عمری نہیں لکھی جس میں ان کی ذات کے اجزائے ترکیبی مرقوم ہوں۔ انھوں نے ہمیشہ اپنی ذاتی زندگی کو سر بمہر رکھنے کی کوشش کی، جب کہ ان کی سماجی زندگی ایک کھلی کتاب تھی۔ "تذکرہ" میں انھوں نے صرف اپنے آبا و اجداد کا ذکر کیا ہے اپنے بارے میں محض ایک مختصر سا بابِ استعارات لکھ دیا ہے جس کا ابہام معمے سے کم نہیں۔ لیکن وہ اپنے عہد کی ایک تاریخ ساز شخصیت تھے، بڑی دلیر، بڑی لطیف۔ چنانچہ ان کی زندگی ہی میں ان کی متعدد سوانح

عمریاں لکھی گئیں۔ انڈیا ونس فریڈم (جو وفات کے بعد چھپی) تو کافی ہنگامہ خیز رہی[1]۔ مگر یہ ساری سوانح عمریاں ابوالکلام کے خارجی احوال پر مشتمل ہیں۔ ان میں کوئی سرگذشت اُن کے باطنی کوائف کی نہیں ملتی۔ اُن کا ذہن تو اِن رودادوں میں سامنے آجاتا ہے (وہ بھی ایک حد تک) مگر مزاج کا کوئی پرتو نہیں ابھرتا۔ دوسری ضروری بات یہ کہ ابوالکلام کی شخصیت بڑی پہلودار تھی، مگر ان کے عہد کے ہنگامی حالات کے سبب اِس شخصیت کے چند ہی پہلو بالائے سطح نمایاں ہوئے، بیشتر پہلو سمندری آتش فشانوں کی طرح اندر ہی اندر دبے رہے، شاید سلگتے بھی رہے اور جو پہلو نمایاں ہوئے وہ بھی حقیقی یا اصلی پہلو نہیں تھے۔ سب سے بڑی محرومی، ابوالکلام کی اور ہماری بھی، یہ ہوئی کہ موصوف کی عظیم و بسیط شخصیت سالم اور واضح انداز میں جلوہ گر نہیں ہو پائی۔ میرا خیال ہے کہ ابوالکلام کی شخصیت ایک پورا دائرہ تھی جس کے چند در چند زاویے تھے اور یہ سب ایک مرکزی نقطے کے گرد مربوط تھے۔ کسی وجہ سے ہوا یہ کہ مرکزی نقطہ کم زور پڑ گیا۔ چنانچہ دائرہ ٹوٹ گیا اور زاویے بکھر گئے۔ اس کو ہم ابوالکلام کے نظامِ شمسی کی شکست سے تعبیر کریں گے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ بہتیرے سیارے فضا میں کھو گئے یا دھندلا گئے۔ چند ایک جو سطح پر روشن رہے تو فطری طور پر خلا میں صرف ناچتے رہے — مرکزِ ثقل سے دور، نظامِ کشش سے محروم۔

---

[1] میں انڈیا ونس فریڈم کو بوجوہ خود نوشت نہیں سمجھتا۔

ابوالکلام کو اپنی شخصیت کے اس انتشار کا علم اور شدید احساس تھا، گو ممکن ہے کہ اس معاملے کی اصلی اور پوری تصویر ان کے شعور میں نہیں آئی ہو۔ اس صورتِ حال سے موصوف کا پورا وجود سراپا حسرت بن گیا۔ چنانچہ ان کے خطوط کی ہر سطر تلافیٔ مافات اور متاعِ گم گشتہ کی جستجو کرتی محسوس ہوتی ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے وہ اپنے بجھے ہوئے آتش کدے کو کرید کرید کر کچھ ڈھونڈنے کی کوشش کر رہے ہوں، جو بکھری ہوئی دبی دبائی چنگاریاں اِدھر اُدھر مل جاتی ہیں انھیں یک جا کر کے شعلہ بنا رہے ہوں، تاکہ اپنے ٹھٹھرتے ہوئے وجود کو تھوڑی دیر کے لئے گرما لیں، ساتھ ہی زمانے کو اپنی ناآزمودہ قوت کا پتہ دے جائیں:—

"افسوس ہے کہ زمانہ میرے دماغ سے کام لینے کا کوئی سامان نہ کر سکا۔ غالبؔ کو تو صرف اپنی ایک شاعری کا رونا تھا، نہیں معلوم میرے ساتھ قبر میں کیا کیا چیزیں جائیں گی۔ بعض اوقات سوچتا ہوں تو طبیعت پر حسرت والم کا ایک عجیب عالم طاری ہو جاتا ہے۔ مذہب، علوم و فنون، ادب و انشا، شاعری کوئی وادی ایسی نہیں ہے جس کی بے شمار نئی راہیں مبدءِ فیّاض نے مجھ نامراد کے دماغ پر نہ کھول دی ہوں اور ہر آن و ہر لحظہ نئی نئی بخششوں سے دامنِ دل مالامال نہ رہا ہو۔ بحدیکہ ہر روز اپنے آپ کو عالمِ معنیٰ

کے ایک نئے مقام پر پاتا ہوں اور ہر منزل کی کرشمہ سنجیاں پچھلی منزل کی جلوہ طرازیاں ماند کر دیتی ہیں۔ لیکن افسوس جس ہاتھ نے فکر و نظر کی ان دولتوں سے گرانبار کیا، اس نے شاید سر و سامان کار کے لحاظ سے تہی دست رکھنا چاہا۔ میری زندگی کا سارا ماتم یہ ہے کہ اس عہد اور محل کا آدمی نہ تھا، مگر اس کے حوالے کر دیا گیا۔"

(۲۳ دسمبر ۳۷ء بنام غلام رسول مہر۔ "نقش آزاد" ص ۱۵۷)

ابوالکلام کی دلچسپیوں کا تنوع، مذہب، علوم و فنون، ادب و انشا، شاعری، سب پر محیط تھا۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ان سارے موضوعات کی استعداد اور واقفیت انھوں نے بہم پہنچائی تھی، گو ان میں سے بیشتر کے متعلق ان کے کمالات کا کوئی قطعی یا کافی ثبوت نہیں ملتا، جہاں تہاں اشارے ضرور ملتے ہیں۔ بہر حال متعدد بالواسطہ شواہد سے، جو زیادہ تر خطوں سے مہیا ہوئے ہیں، مجھے یہ تسلیم کر لینے میں کوئی تامل نہیں کہ ابوالکلام نہ صرف ایک نابغہ یا عبقری تھے، بلکہ وہ ایک ایسے عالم و فاضل بھی تھے جو بہتیرے علوم و فنون میں مجتہدانہ بصیرت کے مالک تھے۔ بہر حال، ان کی ان متنوع قوتوں کا بہت تھوڑا حصہ بروئے عمل آ سکا اور وہ بھی اُس تناسب و توازن سے نہیں جو ان قوتوں کی مخصوص نوعیت کا تقاضا تھا۔ ایسا ہونا فطری تھا۔ میں یہ محسوس کرتا ہوں کہ ابوالکلام کا ذہن کسی ایک یا دو جزوی

کاموں کے لئے بنا ہی نہیں تھا۔ ابوالکلام کی صلاحیتیں کسی فن کے لئے محدود نہیں تھیں، انہیں زندگی کی وسعت و جامعیت عطا کی گئی تھی۔ چنانچہ ابوالکلام کی شخصیت کی تکمیل فنون کے دائرے میں ہو ہی نہیں سکتی تھی، اس کے لئے انسانی تہذیب کا پورا دائرہ درکار تھا۔ لہٰذا ابوالکلام اپنی قوتوں اور حوصلوں کو صرف اسی صورت میں بروئے کار لاسکتے تھے جب ایک پوری ہیئت اجتماعی ان کے زیرِ عمل آجاتی، میں صاف لفظوں میں کہوں گا، جب ایک ریاست اور ایک سماج ان کی جولان گاہ بن جاتا۔ یہی سبب ہے کہ بالآخر ابوالکلام نے سیاست کا رخ کیا۔ یہ ان کی صلاحیتوں اور عزائم کا فطری اقتضا تھا۔ لیکن یہ صحیح ہے کہ ان کو دور اور ماحول سازگار نہیں ملا۔ غور کیجئے کہ ابوالکلام کی تین چوتھائی عمر، عمر کا بہترین حصہ تو غلامی کے قیدخانوں میں ضائع ہو گیا۔ پھر آزادی بھی ان کی توقع کے بالکل برعکس ہیئت میں ملی۔ پھر یہ ناقص ہیئت بھی انھیں راس نہیں آئی۔ جو ریاست انھیں دوسروں کی شراکت میں ملی اور جس سماج سے انھیں سابقہ پڑا اس کے نقشے میں وہ اپنا رنگ نہیں بھر سکے، بلکہ قدم قدم پر انھیں دوسروں کے رنگ گوارا کرنے پڑے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ قیدخانوں اور ہنگاموں سے بچ کر جو تھوڑی سی پونجی رہ گئی تھی وہ بھی بے کار پڑی رہی۔ ابوالکلام کو اپنی اس متاعِ گراں مایہ کے یوں ضائع ہو جانے کا پورا اور شدید احساس تھا۔ مگر تاریخ کی شدید جبریت سے رہا ہونے کی ہمت یا طاقت ان کے

اندر نہیں تھی۔ وہ اپنے تمام اجتہاد کے باوصف سرِ عالم سے نہیں گذر سکے۔ شاید اپنی اس مجبوری کا بھی ان کو قلق تھا۔ گرچہ مجھے شک ہے کہ صورتِ حال کے بنیادی اسباب کا پورا شعور انھیں آخر تک نہیں ہو سکا، وہ ہمیشہ ایک پُر فریب کش مکش میں مبتلا رہے۔ بہر حال اپنے زیاں اور رشتۂ برپائی کا مبہم یا غیر مبہم احساس انھیں آزادی کے بہت پہلے ہو چکا تھا۔ لیکن وہ ایک انتہا پسند تھے، ایک نئے ساحل پر پہنچ کر کشتی جلا چکے تھے اور دوسرے سمندر کے عین منجدھار میں تیر رہے تھے، جس رخ پر روانہ ہو چکے تھے اس سے پلٹنے کی کوئی صورت نہیں پاتے تھے، چنانچہ آگے ہی آگے بڑھتے چلے گئے، صرف مڑ مڑ کر پیچھے ضرور دیکھتے رہے۔ ان کے سارے خطوط اسی نگارہ بازگشت کے جلوے ہیں، جو بیک وقت لطف اور عبرت کا سامان بہم کرتے ہیں۔ ان خطوط کے لہجے کی بھی نمایاں خصوصیت حسرت و فرحت کی آویزش ہے۔

بہر حال ،کاروانِ خیال، غبارِ خاطر اور نقشِ آزاد کے مطالعے سے اس نادرہ روزگار شخصیت کی بہت سی تہیں اور گرہیں کھل کر سامنے آجاتی ہیں۔ موسیقی، شاعری، فلسفہ و نفسیاتِ انانیت، منطقِ وحدانیت، انکشافاتِ سائنس، داستانِ بے ستون و کوہکن، حکایتِ بادہ و تریاک، بغداد کی محفلیں، تاج کی رعنائیاں، یاسمنِ سفید کے عشوے، منطق الطیر کے قصے، تاریخ کی جھلکیاں، قفس کی روداد، رفیقۂ حیات کا سانحۂ ارتحال، ابوالکلام کی ظاہری

سنگینی اور باطنی گداز ——— یہ اور اس طرح کی دوسری
ان گنت دل چسپیوں، بصیرتوں، عبرتوں اور حسرتوں کا ہجوم۔

یہ خطوط دراصل مرقعے ہیں ایک ایسے شخص کے ذہن و مزاج
کے جس پر مبدءِ فیاض نے ہر وادی کی بے شمار راہیں کھول دی تھیں۔
ان مرقعوں میں ارتقائے شخصیت کی گم شدہ کڑیاں بھی ہیں اور موجود عناصر
کے تجزیئے یا توجیہیں بھی (ابوالکلام اپنے دور کے تمام علوم و رجحانات
سے اس درجہ واقف ہیں کہ یہ سب ان کے شعور میں جذب ہو گئے ہیں)
کائنات اور حیات کے متعلق ابوالکلام نے وسیع مطالعات کئے
ہیں اور ان مطالعات پر مبنی اپنے خاص الخاص افکار رکھتے ہیں —
ذاتی و اجتماعی دونوں سطح پر ان کے تجربات بھی فراواں ہیں، جن
کے نتیجے میں ان کے احساسات کا ایک منفرد سانچہ بن گیا ہے۔
ابوالکلام نے اپنے دور اور ماحول کی حدود میں زندگی کو پورے
طور پر تمام وسعتوں، رنگا رنگیوں اور گہرائیوں کے ساتھ برتا ہے۔
وہ جامِ شریعت اور سندانِ عشق دونوں سے بیک وقت
کھیلے ہیں (ہر شغل میں ان کی طبعی نفاست، جدّت اور گرم جوشی
کارفرما رہی)۔ ان سارے مطالعات و تجربات اور ان پر مبنی تازہ
و منفرد افکار و احساسات نے مرتکز ہو کر ایک فوّارے یا پردۂ سیمیں
کی تمانش اختیار کر لی۔ جب کبھی یہ فوّارہ یا پردہ حرکت میں آگیا تو
صفحۂ قرطاس پر نقوش موتیوں کی طرح بکھرنے لگے، جن کی رنگا رنگی
و روانی پڑھنے والے پر ایک کیف طاری کر دیتی ہے، الفاظ و معانی

کا ایک سماں بندھ جاتا ہے :۔

"رات کی کیفیتیں جتنی تند و تیز ہوتی ہیں، صبح کا خمار بھی اتنا ہی سخت ہوتا ہے۔ اگر رات کی سیہ مستیوں کے بعد اب صبح خمار کی تلخ کامیوں سے سابقہ پڑا تھا تو ایسا ہونا ناگزیر تھا اور کوئی وجہ نہ تھی کہ ہم شکوہ سنج ہوتے۔ البتہ حسرت اس کی رہ گئی کہ جب ہونا ہی تھا تو کاش، جی کی ہوس تو پوری نکال لی ہوتی اور نیچے تلے پیمانوں کی جگہ شیشوں کے شیشے لنڈھا دیئے ہوتے۔"

(۱۰ ر اگست ۱۹۴۲ء : غبارِ خاطر)

"... جس قید خانے میں صبح ہر روز مسکراتی ہو، جہاں شام ہر روز پردۂ شب میں چھپ جاتی ہو، جس کی راتیں کبھی ستاروں کی قندیلوں سے جگمگانے لگتی ہوں، کبھی چاندنی کی حسن افروزیوں سے جہاں تاب رہتی ہوں، جہاں دوپہر ہر روز چمکے، شفق ہر روز نکھرے، پرند ہر صبح و شام چہکیں، اسے قید خانہ ہونے پر بھی عیش و عشرت کے سامانوں سے خالی کیوں سمجھ لیا جائے؟"

(۲۷ ر اگست ۱۹۴۲ء : غبارِ خاطر)

"... ایک فلسفی، ایک زاہد، ایک سادھو کا خشک

چہرہ بناکر ہم اُس مرقع میں نہیں کھپ سکتے جو نقاشِ فطرت کے موے قلم نے یہاں کھینچ دیا ہے۔ جس مرقع میں سورج کی چمکتی ہوئی پیشانی، چاند کا ہنستا ہوا چہرہ، ستاروں کی چشمک، درختوں کا رقص، پرندوں کا نغمہ، آبِ رواں کا ترنم اور پھولوں کی رنگین ادائیں اپنی اپنی جلوہ طرازیاں رکھتی ہوں اس میں ہم ایک بجھے ہوئے دل اور سوکھے ہوئے چہرے کے ساتھ جگہ پانے کے یقیناً مستحق نہیں ہو سکتے۔ فطرت کی اس بزمِ نشاط میں تو وہی زندگی سج سکتی ہے جو ایک دہکتا ہوا دل پہلو میں اور چمکتی ہوئی پیشانی چہرے پر رکھتی ہو اور چاندنی میں چاند کی طرح نکھر کر ستاروں کی چھاؤں میں ستاروں کی طرح چمک کر پھولوں کی صف میں پھولوں کی طرح کھل کر اپنی جگہ نکال لے سکتی ہو۔"

(۲۷ راگست ۱۹۴۳ء : غبارِ خاطر)

"۔۔۔ لوگ اگر میری طرف سے رُخ پھیرتے ہیں تو بجائے اس کے کہ دل گلہ مند ہو اور زیادہ منت گزار ہونے لگتا ہے۔ کیونکہ ان کا جو ہجوم لوگوں کو خوش حال کرتا ہے میرے لئے بسا اوقات ناقابل برداشت ہو جاتا ہے، میں اگر عوام کا رجوع و ہجوم گوارا کرتا ہوں

تو یہ میرے اختیار کی پسند نہیں ہوتی، اضطرار و تکلف کی مجبوری ہوتی ہے، میں نے سیاسی زندگی کے ہنگاموں کو نہیں ڈھونڈا تھا، سیاسی زندگی کے ہنگاموں نے مجھے ڈھونڈ نکالا۔"

(۲۹ر اگست ۴۲ء : غبار)

"..... میں آپ کو بتلاؤں، میرے تخیل میں عیشِ زندگی کا سب سے بہتر تصور کیا ہو سکتا ہے؟ جاڑے کا موسم ہو اور جاڑا بھی قریب قریب درجۂ انجماد کا۔ رات کا وقت ہو، آتش دان میں اونچے اونچے شعلے بھڑک رہے ہوں اور کمرے کی ساری مسندیں چھوڑ کر اس کے قریب بیٹھا ہوں اور پڑھنے یا لکھنے میں مشغول ہوں۔"

(۷ر جنوری ۴۳ء : غبار)

"..... رات کا سناٹا، تاروں کی چھاؤں، ڈھلتی ہوئی چاندنی اور اپریل کی بھیگی ہوئی رات، چاروں طرف تاج کے منارے سر اٹھائے کھڑے تھے، برجیاں دم بخود تھیں، بیچ میں چاندنی سے دھلا ہوا مرمریں گنبد اپنی کرسی پر بے حس و حرکت متمکن تھا، نیچے جمنا کی رو پہلی جدولیں بل کھا کھا کر دوڑ رہی تھیں اور اوپر ستاروں کی ان گنت نگاہیں

حیرت کے عالم میں تک رہی تھیں، نور و ظلمت
کی اس ملی جلی فضا میں اچانک پردہ ہائے ستار
سے نالہ ہائے بے حرف اٹھتے اور ہوا کی لہروں پر
بے روک تیرنے لگتے۔ آسمان سے تارے جھڑ رہے
تھے اور میری انگلی کے زخموں سے نغمے!"

(۱۶ ستمبر ۴۳ء : غبار)

"جب کبھی اس طرح کا معاملہ [قید و بند] یکایک
پیش آ جاتا ہے تو ابتدا میں اس کی سختیاں پوری
طرح محسوس نہیں ہوتیں۔ کیونکہ طبیعت میں مقاومت
کا ایک سخت جذبہ پیدا ہو جاتا ہے اور وہ نہیں
چاہتا کہ صورتِ حال سے دب جائے۔ وہ اس کا
غالبانہ مقابلہ کرنا چاہتا ہے۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ایک
پرجوش نشے کی سی حالت طاری ہو جاتی ہے۔ نشے
کی تیزی میں کتنی ہی سخت چوٹ لگے، اس کی تکلیف
محسوس نہیں ہوگی۔ تکلیف اس وقت محسوس ہوگی،
جب نشہ اترنے لگے گا اور جماہیاں آنی شروع
ہوں گی اس وقت ایسا معلوم ہوگا جیسے سارا جسم
درد سے چور چور ہو رہا ہو۔ چنانچہ اس معاملے میں
بھی پہلا دور نشۂ جذبات کی خود فراموشیوں کا
گزرا۔ علائق کا فوری انقطاع، کار و بار کی ناگہانی

خولیتوں کا ایک قلم تعطل، کوئی بات بھی
، کو نہ کھینچ سکی۔ کلکتہ سے یہ اطمینانِ تمام
۔ رانچی شہر کے باہر ایک غیر آباد حصّے میں
مقیم ہوگیا۔ لیکن پھر جوں جوں دن گزرتے گئے،
طبیعت کی بے پروائیاں جواب دینے لگیں اور
صورت حال کا ایک ایک کانٹا پہلوسے دل میں چبھنے
لگا۔ یہی وقت تھا جب مجھے اپنی طبیعت کی اس
انفعالی حالت کا مقابلہ کرنا پڑا اور ایک خاص طرح
کا سانچا اس کے لئے ڈھالنا پڑا۔ اس وقت سے
لے کر آج تک کہ چھبیس برس گزر چکے، وہی سانچا
کام دے رہا ہے اور اب اس قدر پختہ ہو چکا ہے کہ
ٹوٹ جا سکتا ہے مگر لچک نہیں کھا سکتا۔"

(۱۱ راگست ۴۲ء، غبار)

(کہہ سکتے ہیں کہ یہ ٹکڑے خطوط کے نہیں، انشائیوں کے ہیں، اور یہ بات غلط نہ ہوگی۔ ابوالکلام کے بہترین خطوط اردو ادب کے بہترین انشائیے ہیں۔ ان میں ہیئت خطوط کی ہے، مگر اسلوب، یہاں تک کہ موضوع اور اسی مناسبت سے اثر بھی انشائیوں کا ہے)
صنفی لحاظ سے یہ کوئی نقص بھی نہیں، بلکہ خالص فنی اعتبار سے کمال کا نشان ہے۔ بہرحال، ہے یہ گل انشائی گفتار۔ لیکن یہ گل انشائی گفتار محض سلیقۂ سخن کی مرہونِ منت نہیں۔ اس کے پیچھے ایک بھرپور

شخصیت ہے، تجربات و واردات کی ایک تاریخ ہے، ادراکات و احساسات کی ایک دنیا ہے۔ ایک صاحبِ نگاہ نے آنکھیں کھول کر زمین، فلک اور فضا کو دیکھا ہے، گلزارِ ہست و بود کو دیکھنے کی چیز سمجھ کر بار بار دیکھا ہے، آفاق کا مشاہدہ بھی کیا ہے اور اپنے نفس کا محاسبہ بھی۔ اس کا شعور تخلیقی ہے، وہ ایک فن کار کی طرح اپنے ذوق وشوق کے اظہار کا جذبۂ بے اختیار رکھتا ہے۔ چنانچہ عملی زندگی کی سرگرمیوں سے چند لمحے چُرا کر وہ اپنے دل کا غبار نکال لیتا ہے اور تھوڑی دیر کے لئے کاروانِ خیال کا رہ سپار ہو جاتا ہے۔

اِن اقتباسات سے ایک ایسے ذہن کا پرتو اُبھرتا ہے جس کے مزاج میں رواقیت (اِسٹوئی سِزم) اور نشاطیت (ہیڈنِزم) نے مل کر ایک لطیف و نفیس قسم کی ایپقوریت (اِپی کیورِزم) پیدا کر دی تھی۔ ابوالکلام کی شخصیت کے متعلق شاید اس کو ایک انکشاف قرار دیا جائے اور ممکن ہے کہ اس کو قبول کرنے میں تامل ہو۔ ایسا ہونا فطری ہے۔ ابوالکلام ایک مجتہد عالم اور مدبر سیاست داں کی حیثیت سے روشناسِ خلق ہیں۔ انھیں ایک زمانے میں امام الہند کہا جاتا تھا۔ ظاہر ہے کہ ایسی ثقہ شخصیت کے متعلق اس خیال پر جلد اعتبار نہ آئے گا کہ وہ کسی بھی درجے میں ایپقوریت سے متصف تھی، خاص کر جب کہ اس کی آخر عمر کے زہد کی زندہ شہادتیں موت کے بعد اس کے گھر سے نکلیں: دواؤں کی چند شیشیاں، چائے کے چند ڈبے اور

پیوند لگے ہوئے چند کپڑے۔ لیکن یہ تامل دراصل دوہرے مغالطے پر مبنی ہے، ایک تو خود ایپقوریت کے مفہوم کے متعلق، دوسرے ابیقوریت اور علم و زہد کے رشتے کے بارے میں۔ ابیقوریت کا مطلب لذت کوشی اور ہوس پسندی یا حواس پرستی ہرگز نہیں۔ اس کا صحیح تصور صرف یہ ہے کہ آدمی زندگی کے مظاہر سے کوفت محسوس کرنے کی بجائے اُن سے سلیقے کے ساتھ لطف اندوز ہو۔ لطف اندوزی میں یہ سلیقہ ہی درحقیقت ایپقوریت کا امتیازی وصف ہے۔ مختصر لفظوں میں کہہ سکتے ہیں کہ رہائش میں نفاست و لطافت ایپقوریت کا خاصہ ہے اور یہ لطافت و نفاست اتنی بڑی شرط ہے کہ زندگی کو زہد کی حد تک نظیف بنا دیتی ہے۔ یہاں تک کہ ایپقوریت اپنے درجۂ کمال پر پہنچ کر جسم سے زیادہ روح کی چیز ہو جاتی ہے۔ اس کا سرچشمہ ہے بھی ذہن کا احساسِ جمال۔ ایپقور وہ ہے جو ایک ستھرے ذوق کا مالک ہے، جس کے شوقِ حیات نے کانٹوں میں الجھ کر زندگی کرنے کی خو کر لی ہے، جس نے دنیا کے غموں میں خوشی کے پہلو نکال لئے ہیں، آفات و آلام کی تہ میں جھلکنے والی حقیقت کے عرفان نے جس کی روح کو سوز و سرود سے معمور کر دیا ہے، جس کا حسنِ باطن، ظاہر کے مکروہات میں بھی نشاط کے عناصر ڈھونڈ نکالتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کی ایپقوریت زہد و علم سے ٹکراتی نہیں، بلکہ دراصل انہی کا حاصل ہے اور ان کے لئے مایۂ تسکین بھی۔ ممکن ہے اس خاصے کی حسن پرستی کو شعار کرنے والے ہر بوالہوس نے شیوۂ

اہل نظر کی آبرو برقرار نہ رکھی ہو۔ مگر ابوالکلام بہرحال ایک اہلِ نظر حسن پرست تھے اور انھوں نے اپنے اندازِ نظر کے شیوؤں کی پوری پوری نگہ داشت کی۔ کہہ سکتے ہیں کہ اپنے دور میں انھوں نے ایپقوریت کی جمال پسندیوں کی گرتی ہوئی ساکھ کو نہ صرف سنبھالا، بلکہ اس میں اپنے انفرادی درد و داغ و جستجو و آرزو سے کچھ نئے اور زیادہ بلند و عمیق فلسفیانہ و منصفانہ ابعاد پیدا کیے۔ کاروانِ خیال اور غبارِ خاطر میں حکایت کی ہوئی سحر خیزیوں، چائے آشامیوں، نے نوازیوں اور نکتہ سنجیوں کو اگر ہم ان کے تمام مضمرات کے ساتھ صحیح مان لیں تو کہہ سکتے ہیں، بلکہ کہنا چاہیے کہ ایپقوریت منسوخ ہو گئی اور اس کی جگہ ابوالکلامیت نازل ہوئی۔ اس لیے کہ جس مقصد یا مقاصد کے لیے ایپقوریت نام کی ایک بہتر تاریخی یا روایتی طور پر ہوا کرتی تھی، ان کے لیے بلکہ ان سے زیادہ کے لئے ایک بہتر انداز فکر و عمل ابوالکلامیت کی شکل میں نمودار ہو گیا۔ ابوالکلام کی حیات کوشیوں میں ایپقورس سے زیادہ گہرائی، وسعت، تنوع اور سلیقہ پایا جاتا ہے، اس میں بیک وقت زیادہ دبازت بھی ہے اور تنزیہہ بھی۔

اسلوب

ابوالکلامیت کی یہ رعنائیاں ایک جمیل اسلوب میں ظاہر ہوئی ہیں۔ جس طرح خطوط کا مواد ابوالکلام کی دوسری تصنیفات سے مختلف ہے، اسی طرح ان کی ہیئت بھی ممتاز ہے۔ کچھ تو دور کے ارتقا کے سبب (جس کے شواہد کاروان اور غبار کے دور کی تصانیف میں اصلاً پائے جاتے ہیں) اور زیادہ تر خطوط کی مخصوص فضا اور تکنیک کے باعث

(خطوط کا اسلوب زیادہ لچک دار، رواں اور ٹھوس ہے۔ ان میں بیساختگی ہے، لیکن بے نمکی نہیں۔ ان میں محض خط کی فصاحت نہیں، اس سے زیادہ فن کی بلاغت ہے۔ ان میں بلاغت کے تمام تیور پائے جاتے ہیں اور صنائع و بدائع کے نقوش کی بھی کمی نہیں۔ بات وہی ہے کہ یہ خطوط نہ بالکل کاروباری ہیں نہ بالکل نجی۔ ان کی تماشی انشائیوں کی ہے، جو ادب کی سب سے غیر رسمی اور بے تکلف صنف سمجھے جاتے ہیں، مگر جن کی بنائے وجود خالص فن کاری ہے، جن کا پورا ہیولا پیرایۂ اظہار پر مبنی ہے اور جن کی کامیاب تخلیق کے لئے سب سے پہلی شرط اسلوب کی عمدگی ہے۔ ابوالکلام نے جس قلندری کے ساتھ جتنے نفیس خیالات اور دل کش واقعات و معاملات کا جیسے پرُکار اسلوب میں اظہار کیا ہے، وہ ان کے خطوط کو کلاسکی انشائیہ بنائے دیتا ہے) ان مکتوبی انشائیوں میں مزاح و ظرافت کی وہ چاشنی بھی بدرجۂ کمال پائی جاتی ہے جو جانِ انشا ہے۔ خط نگار دورانِ رقم ایک کیف میں ڈوبا محسوس ہوتا ہے، اس کے نوکِ قلم سے ایک سیل سا رواں ہو جاتا ہے، پردۂ سیمیں پر ایک کے بعد دوسری تصویر اُبھرتی چلی جاتی ہے، فوّارہ ہے کہ چھوٹتا ہی چلا جاتا ہے۔ بعض اوقات اپنے عروج پر صاحبِ قلم کا روحانی اہتزاز اس نقطے پر پہنچ جاتا ہے جہاں پوری فضا مرتعش نظر آنے لگتی ہے، وجد و حال کی ایسی کیفیت طاری ہو جاتی ہے جس میں فقرے ناچتے اور گنگناتے محسوس ہوتے ہیں۔ ایسے موقعوں ابوالکلام ایک صاحب

ذوق سے بڑھ کر خود شاعر معلوم ہونے لگتے ہیں۔ اس صورتِ حال کا تجزیہ کیا جائے تو دریافت ہوگا کہ یہ محض انشا پردازی نہیں، اس کے پیچھے فکر کی چند در چند تہیں ہیں۔ ابوالکلام نے حقائق کو جن وسیلوں سے پایا ہے ان میں تفلسف اور تصوف دونوں کو دخل ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ ان کا ذہن فلسفی کا ہے اور مزاج صوفی کا۔ ذہن و مزاج کے اس فکری و وجدانی مرکب نے ایک منضبط قلندری پیدا کر دی ہے۔ یہ قلندری اپنا اظہار چاہتی ہے، تسکین ذات کے لئے بھی اور تفسیر حقائق کے لئے بھی۔ ابوالکلام کسی وجہ سے شاعر نہیں ہوئے۔ دوسری ہیئت انشائیہ ہی تھی۔ لیکن کسی وجہ سے وہ انشائیہ نگار نہیں کہلانا چاہتے تھے، شاید اس صنف کی معروف فرومائگی کے سبب یا اس لئے کہ وہ تصنیف کی منطقیت سے فرار چاہتے تھے اور غالباً اس لئے کہ انھیں اپنا غبارِ خاطر نکالنے کے لئے کسی ہمدم و ہمراز کی ضرورت تھی۔ ابوالکلام جیسا انفرادیت پسند اور وضع دار شخص انشائیے کے میدان میں آ کر ایک ہجوم کو اپنے اعتماد میں لینے کی طرف مائل نہیں ہو سکتا تھا، وہ ہر کس و ناکس کو اپنے تخاطب کا اہل بھی نہیں سمجھتا تھا۔ اسے کسی ایسے باذوق غم گسار کی حاجت تھی جو اس کے عالمانہ اشاروں کو سمجھ سکے اور اس کی دردمندانہ نالہ سرائیوں کا قدرشناس ہو۔ چنانچہ، صوفیا کی اصطلاح میں تصرف کر کے، ابوالکلام نے حبیب الرحمان خاں شیروانی کی صورت میں ایک تصورِ یار قائم کر لیا اور اس کو اپنا مرکز بنا کر زمین و آسمان کے بے شمار

منظاہر پر ذکر و فکر کیا۔ یہ تصورِ بارہا محور بن گیا ہے انشا پرداز کی ساری پریشاں گفتاریوں کا۔

بہرحال، یہ تصور فنی اعتبار سے بڑا تصویر آفریں تا بنت ہوا ہے۔ ابوالکلام کے قلم کی مستی مے ارغواں کی مرہون منت ہو یا یاسمن سفید کی، یہ ایک ہشیار کی مستی تھی۔ اس کی سادہ لوائی بڑی پرکار ہے۔ اس کے اسلوب بیان میں ایک مجذوب کی لغزش نہیں، ایک سالک کا وقار ہے۔ طرز ادا کے اعتبار سے ابوالکلام ایک نہایت با شعور اور چابک دست فن کار کی حیثیت سے سامنے آئے ہیں۔ تشبیہ و استعارہ اور تلمیح و کنایہ کے رسمی وسائل کو تو وہ نفاست سے برتتے ہی ہیں، محاورے اور امثال کو بھی ہنرمندی سے بکار لاتے ہیں۔ لیکن دوسری زبانوں کے خیال انگیز الفاظ و محاورات کی معنی خیز اور چست ترجمانی سے لے کر عام فقروں کی خاص دروبست اور پرانی ترکیبوں کی نئی تراش و خراش تک، وہ ایسے لسانی و ادبی اجتہادات سے کام لیتے ہیں کہ ان کو بجا طور پر ایک مخصوص اور دل کش اسلوب کا واضع کہا جا سکتا ہے۔ فارسی و عربی کے الفاظ گرچہ ابتدا ہی سے اردو زبان و ادب میں متداول رہے ہیں، مگر ابوالکلام نے اپنے اختراع سے کچھ نئے طریقہ ہائے تعبیر بھی اس پرانے خزانے سے نکال لئے ہیں۔ چنانچہ ان کی تصانیف میں عربی و فارسی سے مشتق نئی اور تازہ و معنی آفریں اصطلاحوں، فقروں اور ترکیبوں کی فراوانی ہے۔ یہ بیش قیمت لسانی مصنوعات تصانیف کی بہ نسبت خطوں میں آکر زیادہ شگفتہ اور تابدار ہو گئی ہیں۔ اس لئے کہ

خطوں میں دور اور صنف دونوں کے اعتبار سے مصنف نے اپنے اسلوب کو زیادہ سے زیادہ جلا دینے اور نوک دار بنانے کی کوشش کی ہے۔ بعض خطوں میں تو پیراگراف کے پیراگراف نثر میں سہلِ ممتنع کی مثالیں پیش کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ابوالکلام کو حروف متعلقات' عواطف' یہاں تک کہ اوقاف تک کا خیال رہتا تھا، اور اس میں شک نہیں کہ انھوں نے خالص لسانی اعتبار سے اردو نثر کو زیادہ سیّال بنانے میں بہت بڑا رول ادا کیا ہے۔ جو ناقدین ابوالکلام کے اسلوب کے متعلق اپنے مطالعے کو بیشتر الہلال اور البلاغ کے مضامین تک محدود رکھتے ہیں، انھیں چاہیے کہ ترجمان القرآن اور اس سے بھی زیادہ غبارِ خاطر کا مطالعہ خالص اسلوب کے نقطۂ نظر سے کریں۔

ابوالکلام کے اسلوب سے متعلق، بالخصوص خطوط میں، ایک عام خیال یہ بھی ہے کہ انھوں نے نثر میں شاعری کی ہے۔ اگر شاعری کسی ہیئت کا نام نہیں بلکہ یہ صرف ایک اندازِ نظر اور طرزِ ادا ہے، جیسا کہ اس عام خیال سے معلوم ہوتا ہے، تو کہہ سکتے ہیں کہ بلاشبہ ابوالکلام نے اپنے بیشتر خطوط میں شاعری کی ہے۔ لیکن یہ شاعری ویسی ہی ہے جیسی متقدمین میں شبلی نے کی ہے اور متاخرین میں مجنوں نے۔ اس کو تخیل کی شاعری کہیں گے، اور تخیل کی شاعری تو انشائیہ و خطوط کیا، سیرت و تاریخ اور فلسفہ و تنقید میں بھی کی جاسکتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کی

ہی رہے گا، اس کا انداز و ادا کتنا ہی شاعرانہ کیوں نہ ہو۔ اس لئے کہ ادبی تنقید میں کسی پارۂ فن کی کردار نگاری ہیئت کے اعتبار سے ہوتی ہے، نہ کہ خیال و انداز کے اعتبار سے۔ بہرحال، یہ کہنے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ ابو الکلام کے روحانی وفور اور گداز نے بسا اوقات اپنے اظہار و تعبیر کے لئے شعر کا سہارا لیا ہے۔ شاید یہ ضروری تھا۔ ابو الکلام کی دقیقہ سنجیوں کی نزاکت بعض وقت شعر کے سُبک اور پیکر آفرین قالب ہی کا تقاضا کرتی ہے۔ لیکن وہ شعر نہیں لکھتے تو کم از کم شعر کی معنی آفرینی ہی سے کام لے لیتے ہیں۔ یہاں ایک نکتہ بہت قابل غور ہے۔ برخلاف بعض دوسرے شاعرانہ انشا پردازوں کے ابو الکلام نثر میں شعر کی تقطیع نہیں کرتے، اشعار میں استعمال کئے ہوئے استعاروں اور تلمیحوں سے بھی بہت زیادہ کام نہیں لیتے۔ بالعموم وہ اپنے خیالات کا پیرایۂ اظہار خود تیار کرتے ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ خیالات کی رعنائی اور جذبے کا سر جوش اسے کبھی رزمیہ اور کبھی تغزل کی شوکت و لطافت عطا کر دیتے ہیں۔ ایسی صورت میں اشعار سے لی ہوئی ترکیبیں اور محاورے ضرور نوک قلم سے ٹپک پڑتے ہیں۔ اور یہ عمل فی الواقع لسانی توسیع اور ادبی ارتقا کا عمل ہے۔ نثر کی بالیدگی کے لئے لسانی طور پر دو ہی وسیلے ہیں: روز مرّہ محاوروں اور مثلوں کے پیچ و خم، اور موزوں، خوش آہنگ اور معنی آفریں مصرعوں کے رنگ و آہنگ۔ ابو الکلام نے بڑے ہنرکارانہ سلیقے کے ساتھ ان دونوں ہی وسیلوں سے کام لیا ہے۔ یہ دوہری بات ہے کہ ان کے تخیل اور تفکر کو اپنے موزوں

اظہار کے لئے محاوروں سے زیادہ مصرعے درکار ہیں۔ پھر بھی کسی صاحبِ ذوق کو ان کا اسلوب مصرعوں کا چربہ ہرگز نہیں محسوس ہوگا۔ میں کہوں گا، یہ اسلوب محاوروں اور مصرعوں سے کشید کیا ہوا ایک زُلالِ منقطر ہے۔ خلاصہ یہ کہ ابوالکلام کی نثر ایک اچھی طرح لکھی ہوئی، کڑھی اور سجی ہوئی، ادبی نثر ہے۔ ایسی کڑھی اور سجی ہوئی جیسی بہتیرے اشعار بھی نہیں ہوا کرتے۔ شاید اسی لئے حسرت کو ابوالکلام کی نثر دیکھ کر اپنی نظم میں کچھ مزا نہیں ملتا تھا۔ بات یہ ہے کہ نظم کی طرح نثر کا بھی ایک آہنگ ہوتا ہے، ایک لفظی تماشہ ہوتی ہے۔ چنانچہ اسلوب کا سحر نظم (یا نثر) کی ہیئت پر موقوف نہیں۔ اس کا تعلق راست لکھنے والے کی شخصیت سے ہے۔ نغمہ نے میں نہیں ہوتا، مغنی کے سوزِ نفس میں ہوتا ہے۔ غالب نے ٹھیک کہا تھا:

ع نالہ پابندِ نَے نہیں ہے

ابوالکلام اشعار کا استعمال براہِ راست بھی کرتے ہیں۔ دراصل ابوالکلام کی نثر میں شاعری کا واضح اور معین عنصر یہی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ اشعار کے اتنے کثیر استعمال سے، جتنا کہ ابوالکلام کرتے ہیں، نثر خواہ مخواہ گراں بار ہو جاتی ہے۔ لیکن ایسا کہنے سے پہلے اس حقیقت کو یاد کر لینا چاہئے کہ ابوالکلام خط لکھ رہے ہیں، نہ کہ تفسیر۔ (ترجمان القرآن میں کتنے اشعار استعمال ہوئے ہیں؟ اس سلسلے میں ان کے شمار کی کوشش فائدے سے خالی نہیں ہوگی!) اور خط بھی کسی ہم نفس کے ساتھ دو گھڑی ذوق کی چار باتیں کرنے کے لئے۔ بہرحال، یہ ابوالکلام کے

خطوط کے اسلوب کا خاصّہ ہے۔ وہ اشعار اس کثرت و ترتیب سے
استعمال کرتے ہیں جیسا کوئی ترکیب بند لکھنے والا شاعر ٹیپ کا بند۔
اس واقعے سے بعض لوگوں نے یہ نتیجہ نکال لیا ہے کہ ماقبلِ شعر نثر کے اجزا
گویا شعر ہی کی تمہید و تشریح ہوا کرتے ہیں، شاید لوگوں کی اس سے
مراد یہ بھی ہو کہ ابوالکلام کی نکتہ وری بھی شعر ہی سے ماخوذ و مستعار
ہوتی ہے۔ اس قسم کی قیاس آرائیاں محض مغالطے ہیں۔ اس معاملے میں
یہ نہ بھولنا چاہیے کہ ابوالکلام اپنی ایک منفرد علمی و ادبی شخصیت رکھتے
تھے جس کے شش پہلو میں ایک پہلو شعرا کا مطالعہ بھی تھا۔ چنانچہ اشعار
ان کے حافظے پر اسی طرح ثبت تھے جیسے محاورے عام اہلِ قلم کے
نوکِ زبان ہوا کرتے ہیں۔ وہ اشعار کی تفسیر نہیں کرتے تھے، بلکہ اشعار
ان کے خیالات کی تائید و تشریح کیا کرتے تھے۔ روانیٔ تحریر میں
بمقتضائے تخیل اشعار بے اختیار ان کے قلم سے ٹپک پڑتے تھے۔
اس لحاظ سے اشعار اور الفاظ میں کوئی فرق نہیں رہ گیا تھا، الفاظ
ہی کی طرح اشعار بھی خیالات کو منتقل کرنے کا ایک وسیلہ تھے۔ چنانچہ،
کثرت کے باوجود ان اشعار کی برجستگی اور موقع و محل کے اعتبار
سے موزونیت حیرت خیز ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ ابوالکلام کے منفرد اسلوب
کی ایک خصوصیت ہے اور یہ چیز عام نہیں ہو سکتی۔ اپنے سیاق و سباق میں
یہ جوہر ناگزیر ہی نہیں، دل آویز ہے۔ اس سے ابوالکلام کی نثر کے
خاص الخاص اور کلاسکی ہونے کا مزید ثبوت ملتا ہے۔ اس کی تنقید
ریڈروں اور اخباروں کی نثر کے معیار سے نہیں کی جا سکتی۔ یہ ایک

منفرد ذہن کا جمال انگیز اظہار ہے۔

بات یہ ہے کہ ابوالکلام کے خطوط منبر پر کے وعظ و تقریر نہیں، ڈرائنگ روم کی گفت وگو یا سرگوشیاں ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ اس گفتگو کا لہجہ بلند ہے اور ان سرگوشیوں کے لحن میں گونج ہے۔ تو یہ اپنی اپنی آواز کا فرق ہے۔ ابوالکلام کی آواز میں کھنک ہے اور گھنگھناہٹ ہے۔ وہ کتنا ہی آہستہ بولیں، در و دیوار سے صدائے بازگشت ضرور نکلے گی۔ جس طرح ان کا شعور رنگین ہے، اسی طرح تکلم بھی نغمہ ریز ہے۔ یہی وہ مخصوص رنگ و آہنگ ہے جس کو غلطی سے خطابت (ریٹرک) کے رسمی معنی میں لے لیا جاتا ہے، حالانکہ خطابت کا اصل مفہوم بجز تزئینِ کلام (فگرس آف اسپیچ) کے کچھ نہیں۔ اور ابوالکلام کا اسلوب بلاشبہ تزئینِ کلام سے مزین ہے — یہی آراستگی اس کی دل کشی کا راز ہے، اور کسی بھی اسلوب کی دل کشی کا حقیقی راز یہی ہوا کرتا ہے، ورنہ ادب اور صحافت میں کوئی تمیز نہ رہ جائے۔

الحاصل، یہ اردو خطوط نگاری کے فن کی خوش بختی ہے کہ اسے اپنی روایت مستحکم کرنے کے لئے ابوالکلام جیسی دانائے راز اور گل فشاں شخصیت میسر آگئی۔ یہی بات خطوط کی ہیئت سے قطع نظر کر کے اور خطوط کے بعض حصوں کو ان کے سیاق سے الگ کر کے اردو انشائیہ کے متعلق کہی جا سکتی ہے، کہ اس کو اپنے ارتقا کے لئے ابوالکلام کا تنوع، ولولہ اور سلیقۂ سخن حاصل ہو گیا۔ خطوط نگاری اور انشائیہ دونوں کے متعلق یہ باتیں خاص کر "غبارِ خاطر" کو سامنے رکھ کر کہی جا رہی ہیں۔ اس لئے کہ جہاں تک خطوط کی فنی کمالات کا تعلق ہے، اس کا کامل معیار اسی مجموعہ کا تعین

میں ملتا ہے۔ 'کاروانِ خیال' اور 'نقشِ آزاد' کے بعض خطوط یا ان کے چند ٹکڑے بھی اس ذیل میں آ سکتے ہیں۔ لیکن ان مجموعوں کے بیش تر خطوط کی نوعیت اصلاً کاروباری، ذاتی یا علمی ہے، نہ کہ فنی — وجہ ظاہر ہے۔ بجز 'غبارِ خاطر' کے دوسرے مجموعوں میں ایک معیّن مخاطب سے تخاطب ہے، اور خطوط اندرونی تحریک کی بجائے خارجی ضرورت کے تحت لکھے گئے ہیں، ان میں نامہ برائے نامہ ہی ہے، نہ کہ عنقا۔ نتیجۃً دعا و سلام سے لے کر دادِ تحسین اور پرسشِ احوال و پیام تک کی ساری رسمیں موجود ہیں۔ چنانچہ وہ یکسوئی، فراغت اور انبساط کم سے کم ہے جو کسی بھی ہیئت میں فن کاری کا لازمہ ہوتا ہے۔ صرف 'غبارِ خاطر' ان علائق سے منزّہ ہے جو گھریلو خط و کتابت سے وابستہ ہوتے ہیں۔ اس مجموعے کے مکاتیب میں صبح چار بجے کا وقت، یاسمنِ سفید اور قلعۂ احمد نگر کے سوا کوئی ارضیت نہیں۔ یہ ارضیت بھی ضروری پس منظر ہے فن کارانہ خط نگاری کا۔ اس سے خطوط میں صباحت، برکتی و بشاشتی اور اسرار کے وہ اوصاف پیدا ہو جاتے ہیں جنھیں فنی تخلیق کے اثرات کہنا چاہیے۔

اگر خط نگاری کو ایک مستقل فن مان لیجیے، نہ کہ محض پرسشِ احوال اور دعا النفسی تو اُردو ادب کے متقدم سرمائے میں ابو الکلام کی خطوط نگاری کی کوئی مثال نہیں ملے گی، صرف چند ابتدائی اجزا پریشاں صورت میں جہاں تہاں مل جائیں گے۔ غالب کی 'اُردوئے معلّیٰ' اور 'عودِ ہندی' فنی اعتبار سے چند بے ضابطہ اور بالکل ابتدائی کوششیں ہیں۔ ان کی جو کچھ

اہمیت بے تاریخی و اضافی ہے۔ وہ صرف اپنے دور کے عجوبے ہیں، جبکہ رجب علی بیگ کا "فسانۂ عجائب" اُردو نثر میں میر امّن کی "باغ و بہار" پر حاوی تھا۔ خود غالب کی جو نثر تقریظ وغیرہ کی صورت میں ہمارے سامنے آئی ہے، "فسانۂ عجائب" سے کم گراں بار نہیں۔ ایسی فضا میں غالب کے خطوط بلاشبہہ ایک مجتہدانہ جرأت و جدت کے نمونے ہیں۔ اُردو نثر کے لئے ان کی حیثیت محبوس مکان میں تازہ ہوا کے جھونکوں کی ہے۔ لیکن یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ یہ خطوط سب کے سب جوابی ہیں۔ ان کے اندر ایک گھریلو پن ہے۔ خط نگار کا مقصد فن کاری ہرگز نہیں۔ پھر تاریخی و اضافی اعتبار سے خطوطِ غالب کے اسلوب میں جتنی بھی روانی و شگفتگی ہو، اُن کا بانکپن عموماً سجع اور رعایتِ لفظی کا مرہونِ منت ہے۔ اس سے بھی زیادہ لائقِ توجہ نکتہ یہ ہے کہ غالب بے تکلفی سے زیادہ بے تکلفی کا مظاہرہ کرتے ہیں، وہ خواہ مخواہ بیٹھے ہوئے آدمی کو کھڑا کر دیتے ہیں اور اپنی اس خوش فعلی کی داد چاہتے ہیں۔ یہاں تک کہ اگر کسی سرکہ جبیں کو داد دینے میں تامل یا تاخیر ہو تو اس کو گدگدا کر یا اس پر آوازے کس کر کسی نہ کسی طرح اپنی داد ضرور وصول کر لیں گے۔ غالب کی یہ ہانک پکار اور چھیڑ چھاڑ ان کی ظرافت کا آدھا مزا کرکرا کر دیتی ہے۔ وہ اس درجہ کھل کھیلتے ہیں کہ ان کے خطوط کی ادبی متانت خطرے میں پڑ جاتی ہے۔ بات صرف شوخی تک نہیں رہتی، چلبلے پن تک پہنچ جاتی ہے۔ ان وجوہ سے غالب کی خط نگاری کا لطف ایک صیقل شدہ پارہ فن کی بجائے اس کھردرے نمونۂ فن کا لطف ہے جو کسی جادو گھر میں رکھا ہوا ایک

گزرے ہوئے دور کی یاد دلا رہا ہو۔ اس کی ہیئت میں نفاست اور پیراستگی کی اتنی ہی کمی ہے جتنی کمی اس کے مواد میں دانائی اور حقائق طرازی کی ہے۔ اس کی طرف ہمارا تنقیدی ردِ عمل تجسس کا ہوتا ہے، نہ کہ بصیرت اندوزی کا۔

سرسید کے خطوط نے غالب کی رہی سہی فن کاری بھی ختم کر دی۔ غالب کے وہاں کم از کم الفاظ و تراکیب کی در و بست کا اہتمام تھا۔ سرسید نے اس کو بھی خیرباد کہہ دیا۔ سرسید دراصل ادب اور فن کے آدمی تھے ہی نہیں۔ وہ صحافت و سیاست کے مردِ میدان تھے، یا پھر خالص علمیت و حکمت سے کچھ علاقہ رکھتے تھے۔ سرسید کے بہترین اور کثیر ترین خطوط محسن الملک کے نام ہیں جو بیشتر لندن سے لکھے گئے ہیں۔ لیکن ان میں انیسویں صدی کے اواخر کے عروس البلاد کی کسی ادا کا کوئی مرقع نہیں۔ جتنی باتیں ہیں وہ سب سرسید کے اپنے علمی و عملی اشغال اور ان سے وابستہ معاملات پر روشنی ڈالتی ہیں اور وہ بھی صرف باتیں ہیں، جلدی میں کہی ہوئی، بے رنگ و آہنگ باتیں۔ سرسید اس کے لئے معذور بھی ہیں۔ وہ یک جہت شخصیت رکھتے تھے اور ان کے سامنے خط نگاری اور فن کاری سے کہیں زیادہ اہم اور عظیم کام پڑا ہوا تھا۔ لہٰذا وہ ایک وقت میں کام اور ادب دونوں کی خاطر داری نہیں کر سکتے تھے۔ وہ مجبور تھے کہ کام کو لے کر ادب کو چھوڑ دیں۔ ان کی بحیثیت ایک فردِ سماج ان کے اس حقیقت پسندانہ اور نتیجہ خیز اختیار پر مسرت ہے اور ہم اس کے ثمرات سے اجتماعی سطح پر مستفید بھی ہوئے

ہیں۔ سرسید زندگی کے سپاہی بنے' ادب کی شہسواری بجا طور پر انھیں نسبتۃً خفیف تر معلوم ہوئی)۔

شبلی اگر چاہتے تو اردو خطوط نگاری کی ایک مستقل فنی روایت مستحکم کر دے سکتے تھے۔ ان کے اندر غالب کی شوخی اور سرسید کی متانت ہم آمیز تھیں۔ وہ ایک ہشت پہلو شخصیت کے بھی مالک تھے۔ علم وادب دونوں کا شوق و ذوق انھیں بدرجۂ کمال میسّر تھا چنانچہ انھوں نے اردو نثر کو ایک ایسا نفیس وجمیل' پُرکار اور کارگزار اسلوب عطا کیا جسے بلامبالغہ ٹکسالی' کلاسکی اور مثالی کہا جا سکتا ہے۔ میں کہوں گا' اُردو نثر اپنی تمام رعنائیوں اور عشووں کے ساتھ شبلی ہی کے اسلوب میں جوان ہوئی اور اپنے جمال وکمال کو پہنچی۔ مگر شبلی اپنی مصروفیات کے سبب خطوط نگاری کو ایک فن کے طور پر نہیں برت سکے۔ مکاتیب شبلی کی جلدیں اس شوخی و تندی اور لطافت و نفاست کا کم پتہ دیتی ہیں جو شعر العجم اور سیرت النبی ہی نہیں الفاروق اور الکلام میں بھی پائی جاتی ہیں۔ شاید شبلی کے شعور پر خطوط نگاری کی فنی اہمیت واضح نہیں تھی۔ اردو ادب میں ان کا دور ہی کچھ ایسا تھا واقع ہوا تھا' حالانکہ ہندوستان ہی کی فارسی میں تزک بابری' تزک جہانگیری اور رقعاتِ عالمگیری جیسی تخلیقات بہت پہلے بروئے اظہار آچکی تھیں اور درس گاہوں میں بحیثیت ادبیات مجوزہ اور علمی حلقوں میں بھی اسی حیثیت سے متداول تھیں۔

ابوالکلام کے ہم عصروں میں ان سے پہلے مہدی افادی بڑے دلچسپ

خطوط اپنے دور کے مشاہیر کو لکھ چکے تھے اور ان خطوط کا مجموعہ بھی ۱۹۴۰ء سے پہلے شائع ہو چکا تھا جس کے بعد کاروانِ خیال اور غبارِ خاطر کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ مگر ابوالکلام کے اسلوب پر ان خطوط کی کوئی پرچھائیں نہیں پڑتی۔ صرف اس لئے نہیں کہ ابوالکلام ایک زیادہ منفرد اور بزرگ تر شخصیت کے مالک تھے۔ بلکہ خاص کر اس لئے کہ مہدی افادی کے خطوط میں لطیفوں کے سوا کچھ نہیں، کسی تخیل کا مرقع، کسی فکر کا نقش نہیں۔ یہ خطوط بس ایک ذہین اور خوش مزاج تماشائی کے چٹکلے ہیں جنھیں وہ اپنے دوستوں کو لکھ کر مطمئن ہو جاتا ہے کہ اس نے بھی علم و ادب کی ان وادیوں کا کوئی نہ کوئی جلوہ دیکھ لیا جن کی سیر اس کے عظیم تر مکتوب الیہم کر رہے ہیں۔ بعض اوقات مہدی اپنے دوستوں کے جلیل القدر کارناموں پر ایک دو غیر ذمہ دارانہ چوٹیں کر کے اس طرح خوش بھی ہونے لگتے ہیں جیسے انھوں نے کسی بچے کی چوری پکڑ لی ہو۔ حالانکہ یہ خوشی دراصل ایک ایسے طفلِ ناداں کی ہی ہوتی ہے جو کھیل سے کسی بزرگ کی ٹوپی اچھال کر تالیاں بجانے لگے۔ ویسے مہدی اپنی حد جانتے ہیں اور بیشتر اپنے چونچلوں کو یاروں کی ذاتیات تک محدود رکھتے ہیں، بلکہ کہنا چاہئے کہ دوستوں کی جنسیات کو کرید کر ان کے ساتھ زیادہ سے زیادہ بے تکلف ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ شاید وہ چاہتے ہیں کہ مشاہیر و صناد ید اپنی کمزوریوں میں انھیں اپنا ہمراز بنا لیں۔ ممکن ہے یہ ایک خاکہ نگار کی دل چسپی رہی ہو۔ غالباً یہی کچھ سبب ہے کہ مہدی کی انشا میں پُر تکلف غمزے تو ہیں، مگر بے ساختہ

شوخیاں نہیں۔ پھر ان کی نثر بڑی جامد اور گھٹی گھٹی ہے، اس میں سیلان اور انبساط نہیں۔ مہدی نے بعض جدید اصطلاحوں کے ترجمے کا بھی شوق کیا ہے، جو اکثر یا تو غلط ہیں یا ناموزوں، سبک اور سجل ہونا تو دور کی بات ہے۔

اردو خطوط نگاری کے اس فنی پسِ منظر میں ۱۹۴۲ء سے ابوالکلام کا وہ سلسلۂ خط شروع ہوا جو اب 'کاروانِ خیال' اور 'غبارِ خاطر' کی شکل میں ہمارے سامنے ہے۔ اول الذکر کو اردو خطوط نگاری کے فن کی ابتدا کہنا چاہئے اور ثانی الذکر کو انتہا۔ اس سے قبل کے تمام مجموعہ ہائے مکاتیب، اردوئے معلّی، عود ہندی، خطوط سرسید، مکاتیب شبلی اور مکاتیب مہدی — گویا کاروان و غبار کی تمہیدیں ہیں۔ اِن سے اردو خطوط نگاری کا تمام مواد ملتا ہے، انھوں نے اس فن کا خمیر اٹھایا ہے۔ خطوط ہر خواندہ شخص لکھتا ہے۔ علما و ادبا اور حکما و شعرا کے بھی خطوط ہوتے ہیں، اپنی اپنی شخصیتوں کے لحاظ سے متنوع قسم کے خطوط۔ ان میں بعض بڑے دل چسپ اور پُر کار بھی ہوتے ہیں۔ لیکن اگر یہ محض نجی چٹھیاں ہیں یا علمی مراسلے ہیں تو ان کا زیادہ سے زیادہ صحیح مصرف ہو سکتا ہے وہ صرف یہ ہے کہ بعض شخصیتوں کی سوانح حیات کے چند پہلوؤں پر کچھ مستند اور پُر لطف مواد مل جائے یا پھر کچھ علمی الجھنیں دور ہو جائیں۔ جو بھی ہو، خطوط اپنی مستقل فنی حیثیت و ہیئت میں قائم نہیں رہتے، مقصود بالذات نہیں ہوتے، وسائل

ـستے ہیں۔ ابوالکلام کے خطوط، خاص کر "غبار خاطر" کے کسی دوسرے مقصد کے وسائل نہیں، خود ہی مقصود ہیں۔ چنانچہ ان میں فن کارانہ انہماک اور انبساط دونوں ہی ملتا ہے۔ ان کے جملوں کی تراشش اور پیراگرافوں کی قماش حسین ہے۔ ان کی سطروں میں ایک فن کار کا سوز وگداز اور تب وتاب ہے۔ ابوالکلام کے کچھ احساسات وتجربات اور واردات وافکار ہیں جن کے اظہار کے لئے انھوں نے شعوری طور پر خط کی ہیئت اختیار کی ہے اور اسے ایک فن کی طرح برتا ہے۔ ان کے خیالات کی آن بان اسلوب کی ایک خاص سج دھج کے ساتھ ظاہر ہوتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ تخیل کی شان اور طرز کی دھج ایک شخصیت کا اشاریہ ہے۔ بلکہ ابوالکلام کی دلیر اور شگفتہ شخصیت کے سبب ہی خطوط کا یہ اسلوب بروئے کار آسکا ہے۔ اگر یہ شخصیت نہیں ہوتی تو نری فن کاری ایک مجہول سی سعی رائگاں ہو کر رہ جاتی۔ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ شخصیت کے بعض ناآسودہ گوشوں نے موقع پاکر بزور اپنی تشفی وتکمیل کا ایک سامان ان خطوط میں بہم کرلیا۔

یہ شخصیت کوئی معمولی اور محدود شخصیت نہیں تھی۔ یہ ایک سادنت کی شخصیت تھی جس کے اندر عالم دین، فلسفی، شاعر، ادیب، مورخ، واعظ وخطیب، مجاہد اور عاشق کی بے شمار نہیں سمٹی ہوئی تھیں۔ ابوالکلام کو اپنی ان متنوع قوتوں اور صلاحیتوں کا علم تھا اور وہ ان میں بیشتر کی ناتکمیل کا شدید احساس بھی رکھتے تھے

اپنی ذات سے باہر کائنات کے بہت سے نوامیس کا بھی گہرا
انھیں حاصل تھا۔ اس کے علاوہ قدرت نے ان کو ایک نفس ناطق
بھی عطا کیا تھا۔ عملی زندگی کے ہنگاموں میں شعور و عرفان کی
یہ لہریں طویل عرصے سے تہہ میں پڑی سوئی ہوئی تھیں۔ احمد نگر
کے گوشۂ فراغت میں یکایک یہ لہریں اُبل پڑیں۔ ابوالکلام کو
اپنے اندر جھانک کر کچھ تو نفس کے واردات کا جائزہ لینے کا موقع
ملا، اور کچھ فطرت کے مظاہر پر غور و فکر کے سامان بہم ہوئے۔
اس محاسبے اور مشاہدے سے بیک وقت حسرت اور نشاط
دونوں قسم کے تاثرات طاری ہوئے۔ نطق اظہار پر اُکسانے
لگا۔ اب جو طبیعت رواں ہوئی تو فوّارے کی طرح اُبلنے لگی اور
ذہن کے پردۂ سیمین پر تصویروں کا ہجوم ہو گیا۔ خط نگار کا
قلم نغمہ و نقوش کے اس وفور کو چابکی سے رقم کرنے لگا۔ روح کی
بالیدگی ایک طرفہ اسلوب میں ڈھلنے لگی۔ فنی نقطۂ نظر سے
"غبارِ خاطر" کے ان خطوط کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ ان
میں ایک بڑھیا، الوکھی اور دل آویز "میں" کا بے محابا اظہار ہوا
ہے۔ ابوالکلام نے اپنی منفرد شخصیت کے وہ تمام پیچ و خم نکال کر
رکھ دیئے ہیں جو وہ انسانی تہذیبی حدود میں دوسروں کے
سامنے لا سکتے تھے۔ ان خطوط میں پائے جانے والے تمام
مرقعوں اور تبصروں پر ابوالکلام کی شخصیت محسوس طور پر چھائی
ہوئی ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ یہ نہ حکایتِ بادہ و تریاک ہے

اور نہ حکایتِ زاغ و بلبل، بلکہ یہ حکایت ہے ایک ایسی ہستی کی جسے نہ اپنی ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم، اور جو ابتدا و انتہا دونوں کی جستجو وسط میں کر رہی ہے۔ اس جستجو میں اس نے خود جو کچھ بھی پایا ہو، اس کی حکایت کے پڑھنے والے تو ضرور کھو جاتے ہیں۔ اس لئے کہ یہ حکایت کچھ ایسے ہی دل نشیں انداز میں بیان کی گئی ہے کہ ایک سحر، ایک طلسم سا طاری ہو جاتا ہے۔ اس سحر کار دل نشینی کی وجہ خط نگار کی شخصیت کا اعتبار اور زور و خلوص ہے۔ یہ خالص انانیتی ادب کی اعلیٰ ترین مثال ہے۔ خطوط ابو الکلام کے ذہنی و روحانی سفر کے ایسے آئینے ہیں جن میں ہم بھی اپنا عکس دیکھ لیتے ہیں۔ ابو الکلام اپنے آپ کو پہچان پائے ہوں یا نہیں، ہم اپنے آپ کو ضرور کچھ نہ کچھ پہچاننے لگتے ہیں:-

"... ایسے افراد اپنی "میں" کا سرجوش کسی طرح دبا نہیں سکتے۔ ان کی خاموشی بھی چیخنے والی اور ان کا سکون بھی تڑپنے والا ہوتا ہے۔ ان کی انفرادیت دبائے سے اور زیادہ اچھلنے لگے گی۔ ایسے افراد جب کبھی "میں" بولتے ہیں تو اس میں قصد، بناوٹ اور نمائش کو کوئی دخل نہیں ہوتا۔ وہ سرتا سر حقیقت حال کی ایک بے اختیارانہ چیخ ہوتی ہے ..... ہمیں تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ کبھی کبھی ایسی شخصیتیں بھی دنیا کے اسٹیج پر نمودار ہو جاتی ہیں جن کی انانیت کی مقدار اضافی نہیں ہوتی بلکہ مطلق

نوعیت رکھتی ہے۔ یعنی خود انھیں ان کی انانیت جتنی
بڑی دکھائی دیتی ہے اتنی ہی بڑی دوسرے بھی دیکھنے
لگتے ہیں۔ ان کی انانیت کی پرچھائیں جب کبھی پڑے گی
تو خواہ اندر کا آئینہ ہو خواہ باہر کا اس کے ابعادِ ثلاثہ
ہمیشہ یکساں طور پر نمودار ہوں گے ——— ایسے
اخصّ الخواص افراد کو عام معیارِ نظر سے الگ رکھنا پڑیگا۔
ایسے لوگ فکر و نظر کے عام ترازو میں نہیں تولے جا سکتے۔
ادب و تصنیف کے عام قوانین انھیں اپنے کلیوں سے
نہیں پکڑ سکتے۔ زمانے کو ان کا یہ حق تسلیم کرنا پڑتا ہے
کہ وہ جتنی مرتبہ بھی چاہیں 'میں' بولتے رہیں' ان کی
ہر 'میں' ان کی ہر 'وہ' اور ہر 'تم' سے کہیں زیادہ
دل پذیر ہوتی ہے ۔"

(۹ر جنوری ۴۳ء : غبارِ خاطر)

کہہ لیجئے ' در مدحِ خود می گوید۔ مگر ذرا خود ستائی کا انداز تو
دیکھیے ' کس خوبی کے ساتھ سرِ دلبری کو حدیثِ دیگراں میں منعکس
کر دیا ہے۔ خطوط نگاری کے فن میں موضوعیت اور معروضیت کا یہ
امتزاج اور توازن ہے جو ابوالکلام سے پہلے کہیں اور نہیں ملتا۔
بعد میں آنے والوں میں قاضی عبدالغفار کہنے کے لیے
'لیلیٰ کے خطوط' کے مصنف ہیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ انھوں نے
خط کے مفہوم کی کوئی چیز لکھی ہی نہیں۔ خط کی شکل میں ایک افسانہ

یا ناول مرتب کر دیا۔ کسی قصے کا تسلسل، ارتقا اور ترتیب خط کے دائرے سے باہر ہے۔ ایسی صورت میں خط کی وہ فردیت ختم ہو جاتی ہے جو جگرِ لخت لخت سے عبارت ہے۔

پورے اُردو ادب میں ایک مجنوں گورکھپوری ہیں جو خطوط نگاری میں، کسی بھی زینے پر، ابوالکلام کے ساتھ کھڑے ہو سکتے ہیں۔ صرف انھوں نے ابوالکلام کی روایت کو سنبھالا ہے۔ "پردیسی کے خطوط" اور "غبارِ خاطر" کے درمیان تکنیک کی مماثلت نمایاں ہے۔ فرق شخصیت، مواد اور اسلوب کا ہے۔ یعنی دونوں کے خطوط کی نوعیت ایک ہے، گو درجوں کا فرق ہو سکتا ہے۔ اور ہے۔ یاسمین اور یاسمین سفید میں فرق تو ہونا ہی چاہیے۔ مجنوں ابوالکلام کا ترفع کہاں سے لائیں گے۔ انھیں اپنی ذاتی الجھنوں ہی سے فرصت نہیں۔ مجنوں کے خد و خال تو ابوالکلام جیسے ہیں، مگر قد بہت چھوٹا ہے۔

(غیر مطبوعہ)